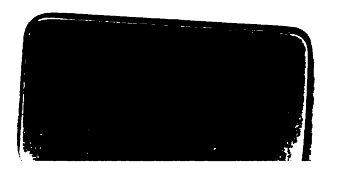

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY



Robert Burns.

Studien zu seiner dichterischen Entwicklung

von

Max Meyerfeld.

„It is an excellent method for improvement, and what I believe every poet does: to place some favourite classic author in his own walks of study and composition before him, as a model.“

(Robert Burns.)

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1899.

Vorwort.

Für die vorliegende Arbeit wurde die Ausgabe von William Wallace benützt, die zur Centenarfeier von Burns' Todestage (21. Juli 1796) erschien. Sie nennt sich bescheidenerweise nur eine Neuausgabe der Chambers'schen, geht aber so weit über diese hinaus, dass man berechtigt ist, von einer Wallace'schen Ausgabe zu sprechen. Gleich der erste Band zeigte, wie weit der Vorgänger überholt war. Eine Reihe von Thatsachen, die oft böswillig entstellt, oft aus Unkenntnis falsch dargestellt waren, wurden hier auf Grund eines vortrefflich angeordneten und gesichteten Materials mit Berücksichtigung aller einschlägigen Literatur ins rechte Licht gestellt.

Daneben kam die von W. E. Henley & T. F. Henderson besorgte Ausgabe der poetischen Werke, die dem gleichen Anlass ihre Entstehung verdankt, mannichfach zur Verwendung. Sie giebt, besonders über die Thätigkeit von Burns als Liederdichter, reichsten Aufschluss und bringt eine Fülle neuen Materials bei.

Beiden Werken sind Essays angehängt, von denen sich der des Wallace ("The Character and Genius of Burns", IV, p. 413—503) in nicht unergiebiger Weise mit den Quellen befasst. Doch hat er seine Aufmerksamkeit absichtlich nur den schottischen Vorgängern des Dichters zugewandt, weil er der Meinung ist, Burns habe von englischen Mustern nichts gelernt. So sagt er sarkastisch am Schlusse des 24. Paragraphen: „Scharfsinnige literarische Detektivs haben bei Burns Anklänge gefunden an Pope, Goldsmith, Thomson,

Gray, Shenstone, Blair, Young und fast jeden Schriftsteller, den Burns je gelesen hat, und an einige, die er überhaupt nie gelesen haben konnte". Wenn auch der letzte Hieb offenbar gegen einige müssige Schreiber der "Notes and Queries" gerichtet ist, die Ähnlichkeiten mit Horaz, Properz und Gower in abstruser Weise nachgespürt haben, von denen Burns sicher nicht mehr als den Namen kannte, so scheint Wallace doch die Einflüsse englischer Dichter zu gering anzuschlagen und damit zu verkennen, wie sich Burns in die sentimentale Literatur des 18. Jahrhunderts einreiht. Gewiss ist er ein viel zu guter Kenner von Burns, um an das Märchen vom Naturdichter zu glauben, der alles aus sich selbst heraus schöpfte.

Gar kein Gewicht legt ihnen auch der sehr gewissenhafte, gründliche Dr. Auguste Angellier bei. Sein zweibändiges Werk, Robert Burns betitelt, ist mit bewundernswerter Sachkenntnis geschrieben, voll von tiefem Wissen.[1]) Eine der Glanzpartien des 2. Bandes ist der Abschnitt über den Einfluss der schottischen Dichter auf Burns. Aber auch Angellier will die Originalität von Burns nicht so weit herabgedrückt wissen, dass er den englischen Dichtern irgend welche tiefgehende Beeinflussung einräumte. „Es wäre leicht", heisst es in dem das erste Kapitel abschliessenden vierten Abschnitt (vol. II, p. 81), „die Spuren anderer Einflüsse (sc. als der schottischen Vorgänger) bei Burns zu entdecken: Erinnerungen an Shakespeare, Reminiscenzen aus Thomson, Shenstone, Beattie, Gray, Grahame, Young, Ossian und noch anderen. Das sind Zufälligkeiten, die man mit der Lupe suchen muss, und fast immer nur da, wo er literarisch werden will. Sie fallen nicht ins Gewicht, machen keinen Teil seines Genies aus. Sie aufzuzeichnen, ist ein Vergnügen ängstlicher Wissbegieriger. . . . . Man weiss überdies, dass Burns seine ersten literarischen Einflüsse aus der Lektüre von Addison

---

[1]) cf. die Recensionen in der Academy: April 8, 1893, No. 1092 von William Wallace und im Athenæum: May 13, 1893, No. 3420.

und Pope empfangen hat ... Man darf wahrlich nicht vergessen, dass von allen Einflüssen, die dazu beitragen, ein literarisches Genie zu bilden, die literarischen Einflüsse die geringsten oder die am wenigsten tiefen sind. Sie liefern entweder technische Modelle oder, um ihre ganze Wichtigkeit zuzugeben, geistigen Nährstoff. ... Aber sie werden weder die Gewalt noch die Lebhaftigkeit der Gefühle geben, die der Grund und das Wesen des Genies sind. ... Der Anblick des Lebens, seine eigenen Leidenschaften und die tausendfältigen Bilder der ersterbenden oder sich verjüngenden Natur haben Burns mehr geliefert als seine Lektüre." Sicherlich gehört ein literarisches Genie den Geisteswissenschaften insgesamt an, nicht nur der Literaturgeschichte, aber ihr doch vornehmlich, und so lange wir an diesem Standpunkt festhalten, dürfen wir das literarische Genie auch auf sein Werden hin prüfen. Denn es gehört mit zu den höchsten Aufgaben der Literaturgeschichte, die Abhängigkeit des Dichters von seinen Vorgängern und gerade in der Abhängigkeit am deutlichsten seine Eigenart zu erweisen; zu zeigen, wie er von gegebenen Richtungen seiner Zeit ausgeht und wie er alsbald selbst vielen Zeitgenossen die Richtung giebt. Sicherlich ist die Natur die grösste Lehrmeisterin des Genies, der nie versiegende Urquell für jeden Künstler. Aber ohne literarische Schulung geht es in historischer Zeit nicht mehr ab; sie giebt der unmittelbaren Einwirkung der Natur die erste künstlerische Form und oft die letzte Ergänzung. Thomas Moore wusste sich zur Hervorbringung des vielbewunderten orientalischen Colorits in Lalla Rookh kein besseres Rezept als Bücherlesen, denn das sei ebenso gut wie auf dem Rücken eines Kameels nach Ispahan zu reiten. Hat doch auch unser Schiller einen Wilhelm Tell geschrieben, ohne je die Schweiz gesehen zu haben. Und Burns, der fern von jedem Literaturcentrum aufwuchs, dessen Geist noch nicht in spanische Stiefel von Schule und Clique eingeschnürt war, muss doch besonders empfänglich gewesen sein. Wallace übertreibt nicht, wenn er in

dem citierten Essay (p. 456) sagt, dass für Burns die Lektüre eines Buches so viel bedeutete, als es zu einem Teil von sich selbst zu machen.

Mit Burns' Bücherkenntnis im einzelnen und der Frage, wo der sprachliche Ausdruck offenbar von einer Vorlage beeinflusst ist, hat sich Hugh Haliburton (Mr. James Logie Robertson) ausführlich beschäftigt, in dem "Of Burns in a new Aspect" betitelten Abschnitt seines Buches "Furth in Field". Freilich hat der Verfasser ohne Aufwand eines grossen kritischen Apparats sich mit der blossen Anhäufung von Stellen begnügt, in denen Burns die hauptsächlichsten der ihm bekannten Autoren, Goldsmith, Young, Shenstone, Blair nachgeahmt hat. Eine solche — zum ersten Mal versuchte — Zusammenstellung war gewiss mit Schwierigkeiten verknüpft und kann daher nicht auf absolute Vollständigkeit rechnen. Nur eine kleine Stelle aus Beattie will ich nachtragen, weil Haliburton keinen direkten Einfluss von diesem finden konnte. Die letzte Strophe von Burns' Liede "The Lass o' Ballochmyle"[1]) beginnt:

"Then pride might climb the slipp'ry steep;
Where fame and honours lofty shine",

und Beattie's "Minstrel" hebt also an:

"Ah! who can tell how hard it is to climb
The steep where Fame's proud temple shines afar".

Auf jede höhere literarische Thätigkeit hat Haliburton verzichtet, er ist auf der niedrigsten Stufe der Quellenforschung stehen geblieben.

Seine Worte sollen zu der folgenden Darstellung überleiten: „Die Zeit ist vorbei, wo man Burns als das ungebildete und isolierte Wunder ansieht, der „ohne Muster oder doch nur mit Mustern der geringsten Sorte" durch die lautere Kraft seines angeborenen Genius einen vordersten Platz in der Literatur erreichte — wie Carlyle, der vulgären Ansicht schmeichelnd, ihn darstellte .... Viel-

[1]) bei Wallace I, p. 381.

leicht ist es die letzte Aufgabe, die der Burnskritik, die so ausschliesslich mit der Moral ihres Gegenstands beschäftigt war, noch harrt, die Art und Ausdehnungen von Burns' Beziehungen als Dichter zu den Dichtern und Denkern seines Landes zu verfolgen, deren Werke er eingestandenermassen studierte und bewunderte. Eine solche Untersuchung wird unfehlbar wichtige Ergebnisse zeitigen. Sie wird zeigen, dass Burns die literarische Erbschaft seines Landes in weit höherem Grade teilte als allgemein geglaubt wird. Sie wird die Mittel bieten, um darzuthun, was er seinen Vorläufern schuldete. Sie wird die Methode offenbaren, nach der er sich zu eigenem legitimem Gebrauch aneignete, was sie zum allgemeinen Wohle gesäet und geerntet hatten. Sie wird uns zu beweisen helfen, dass Burns' Gabe, originell zu denken, gross war, grösser seine Gabe, sich originell auszudrücken . . . . . Kurzum sie wird erweisen, dass Burns nicht ein alltägliches Wunder und Phänomen war, sondern eine natürliche historische Entwicklung, die ihre Nahrung und Anregung sowohl aus englischen wie schottischen Quellen bezog."

D. V.

Inhalt.

Einleitung.

Die Phrase von Burns dem Naturdichter. — Burns' Stellung in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

Am 25. Januar des Jahres 1759 wurde Robert Burns im südwestlichen Schottland geboren, 15 Jahre nach Pope's und 1 Jahr nach Allan Ramsay's Tode. Mit diesen beiden Namen sind auch zugleich die beiden Pole bezeichnet, zwischen denen sich Burns' dichterische Laufbahn bewegte. Ein neckischer Zufall scheint es, dass in demselben Jahre auch die berühmte Abhandlung "On Original Composition" von dem Verfasser der Nachtgedanken erschien, die wie ein Frührot der hereinbrechenden Romantik leuchtete, während das Hauptwerk Young's noch ein echtes Kind der sentimentalen Periode war. Die Vorherrschaft der rationalistischen Richtung war gestürzt, ihr Diktator konnte noch bei seinen Lebzeiten die Reaktion erblicken. Nicht unvermittelt war der Übergang: als Bindeglied schiebt sich die Vorromantik ein, zu der Burns zu zählen ist. Sein an äusseren Ereignissen armes, aber an inneren Kämpfen umso reicheres Leben war nur von kurzer Dauer, 1796 ging er dahin, erst 37 Jahre alt, in der Vollkraft seiner Männlichkeit, die eine schleichende Schwindsucht untergraben hatte. Er war auch einer von den grossen Wegweisern, die selbst nicht mehr das gelobte Land betreten,

sondern nur einen Blick hineinwerfen dürfen. Ein Jahr darauf gaben Wordsworth und Coleridge gemeinsam ihre „lyrischen Balladen“ heraus: das war das Geburtsjahr der nationalen Romantik, die sich schon vorher in kleineren Ansätzen zu regen begann und zu der der "Ayrshire ploughman“ einen mächtigen Fundamentstein mit herbeigeschleppt hatte.

Dieses frühe Hinscheiden mag der Grund gewesen sein, dass man bald nach Erklärungen zu spüren anfing. Bereits die Biographie des Dr. Currie ist voll von Entschuldigungen und stellt ihren Helden als das Opfer von alkoholischen und sexuellen Ausschweifungen dar. Die Mythenbildung hatte an seinem Leben, aus dem gewisse dunkle Punkte nicht wegzuwaschen sind, ein weites Feld; sie hat sich mit grosser Zähigkeit eingenistet und von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt. Es ist daher sehr schwer, solche Märchen, die vom Grossvater auf den Enkel übergehen, die sich von Buch zu Buch fortspinnen, wieder auszuroden. Auch Carlyle hat sein Scherflein hierzu beigetragen. So hat man sich denn daran gewöhnt, sein Leben als einen moralischen Schiffbruch darzustellen.

Noch hartnäckiger hat sich die Legende von dem Naturdichter, der kraft seines angeborenen Genies die Poesie aus sich selbst heraus erfindet und jeder literarischen Schulung bar ist, an ihm behauptet. Man hat in ihm den Bauernsohn gesehen, der hinter dem Pfluge herging und dabei die herrlichsten Lieder dichtete, ein Unikum, ans Wunderbare grenzend. Man schlage eine der landläufigen Literaturgeschichten nach, und man wird da Sätze wie die folgenden lesen: „Bei Robert Burns scheitert der Versuch, ihn aus seiner Zeit heraus zu erklären, kläglich. Was verdankte er seiner Zeit? Nichts, nicht einmal die durch eine 500jährige Literaturvergangenheit veredelte Sprache.[1])“ Darum hat man auch seine Bildung sehr unterschätzt; nun ja, er kannte „wenig Lateinisch und

---

[1]) (aus Eduard Engel's „Geschichte d. engl. Litteratur.“)

noch weniger Griechisch", er hatte auch keine Universität besucht. Aber er konnte sich in dieser Beziehung mit Shakspere trösten, der trotzdem seine gelehrten, von steifleinener Weisheit strotzenden Collegen überflügelt hatte.

Übrigens ist es erstaunlich, wieviel schon der junge Burns gelesen hat. Als authentischste Quelle gilt uns immer noch der autobiographische Brief an Dr. Moore, in dem der Dichter auch ein Verzeichnis seiner Lektüre angiebt. Den ersten und tiefsten Eindruck machten auf das Kindergemüt die alten Balladen, die er aus dem Munde einer Magd vernahm. Dann nahm ihn der religiöse Addison gefangen, besonders "The Vision of Mirza" und ein Hymnus, den er später noch gerne citierte.[1]) Man muss gestehen, dass der junge Burns schon damals Geschmack verriet, wenn er sich gerade an diesem Stücke Addison'scher Prosa ergötzte. Damit wurde er durch sein Schulbuch von Arthur Masson (Burns schreibt fälschlich: Mason) bekannt, eine geschickte Compilation, in der jede Richtung einigermassen auf ihre Kosten kam, das Sentimentale jedoch überwog.[2]) Hieraus stammte auch die Vorliebe für den larmoyanten Mackenzie, hier wurde der Grund zu der nachhaltigeren Bekanntschaft mit Shenstone gelegt. Die ersten Bücher, die er selbständig las, waren ein Leben des Hannibal und eine Geschichte des Wallace. Tiefer wurde er in die alte Geschichte durch Guthrie's und Salmon's "Geographical Grammar" eingeführt; modernes Wesen und Literatur lernte er in der Beleuchtung des Spectator kennen, dessen Stil in Burns' Prosa seine Wirkung hinterliess. Von Dichtern werden dann noch Pope, Shakspere (aber nur mit einigen Stücken vertreten) und Allan Ramsay, von Philosophen Locke mit seinem antiplatonischen "Essay on Human Understanding" erwähnt; mehr religionsphilosophischer Natur sind Hervey's "Meditations and Contemplations", aus denen Burns vornehmlich eine Stelle über

[1]) cf. Wallace II, p. 274 und 293.

[2]) Robertson hat ausführlich in seinem "Furth in Field" über den Inhalt dieses einst weit verbreiteten Schulbuches berichtet.

das Wesen der Religion im Munde führte,[1]) sowie Dr. Taylor's "Doctrine of Original Sin", ganz kirchlich ist die Geschichte der Bibel von Stackhouse, und praktische Handbücher waren ihm Tull & Dickson „über den Ackerbau" sowie Justice's „der brittische Gärtner." Sein Vademecum aber war eine Volksliedersammlung, nämlich, wenn wir der Versicherung seiner Schwester trauen dürfen, Allan Ramsay's "Teatable Miscellany". Diese schon recht stattliche Bibliothek wurde bis zu seinem 23. Jahre noch um zwei bedeutende Romanschriftsteller, Sterne (Tristram Shandy) und Mackenzie (Man of Feeling) bereichert. Aus den religiösen Schriften, die Burns beeinflussten, hat Wallace in einem Anhange[2]) das Wissenswerteste mitgeteilt; darunter befindet sich auch ein Katechismusdialog zwischen Vater und Sohn, der Burns' Vater zum Verfasser hat und ihm wegen des präcisen Ausdrucks keine Unehre macht. Zu den genannten Romanen kommen noch Richardson's "Pamela" und Smollet's "Ferdinand Count Fathom" hinzu, allerdings nicht vollständig. Weit wichtiger aber ist die Bekanntschaft mit Fergusson, einmal, weil sie den Apostaten wieder seiner Kunst zurückgab, und dann, weil kein andrer so seine Stoffwahl beeinflusste.

Wäre seine Bücherkenntnis hierauf beschränkt geblieben, so könnte man doch angesichts der zum Teil trefflichen Werke nicht von einem solchen Minimum von Bildung reden, wie dies früher an der Tagesordnung war. Aber man vergesse auch nicht, wie tief sich das dem Gedächtnis des Genies eingrub, womit es sich einmal vertraut gemacht hatte. Burns war ein sehr gewissenhafter Leser, der meist auch den Wortlaut recht genau zu citieren wusste.

So weit der Dichter selbst.

Auch sein Bruder Gilbert sowie sein Lehrer John Murdoch haben Gelegenheit genommen, dem ersten Bio-

---

[1]) cf. Wallace II, p. 256, 281; III, p. 101.

[2]) vol. I, p. 455 ff.

graphen Dr. Currie einige Notizen über Robert's Lektüre an die Hand zu geben. Von ihnen werden die meisten Angaben des Dichters bestätigt, einige berichtigt, andere ergänzt. So werden als Schulbücher ausser Masson noch ein A-B-C-Buch, das neue Testament, die Bibel und die englische Grammatik von Fisher aufgeführt. Das Latein scheint dem sonst eifrigen Schüler nicht sonderlich Spass gemacht zu haben. Im Französischen brachte er es weiter, denn er konnte Fénelon's "Aventures de Télémaque" im Original lesen. Interessant ist ferner die Mitteilung, dass der Dichter einen Briefsteller erwischte. Dieser lieferte ihm die besten Vorbilder und erweckte in ihm den Wunsch, sich in dieser Kunst auszuzeichnen. Der Wunsch wurde auch der Vater des Gedankens, einige gleichaltrige Genossen zur Correspondenz aufzufordern. Da zeigte sich denn, wie ihnen Burns überlegen war, und er konnte mit Genugthuung den schönen Erfolg seines Briefstellers konstatieren. Der Bildungstrieb, der in ihm steckte, nötigt wirklich zur Bewunderung: Um seine Redegabe zu entwickeln, trat er einem Debattierclub von Junggesellen bei, in dem er natürlich das erste Wort führte. Von keinem andern rühren die losen Statuten her. Hier in Tarbolton war Burns' „Mermaid“, wenn auch die Elisabethische Ungezügeltheit einen etwas rigorosen, schottisch-calvinistischen Anstrich bekam.

Aber trotz seiner im Grunde humoristischen Veranlagung bevorzugte er nach wie vor die sentimentalen Dichter, wie er in dem an seinen Lehrer gerichteten Brief vom 15. Januar 1783 (bei Wall. I, p. 86) bekundet. Obenan steht in dieser Reihe Shenstone, besonders seine Elegien; da ist ferner der in Thränen schwelgende Henry Mackenzie, dessen "Man of Feeling“ er mit der Bibel in einem Atem nennt, auch mit dem "Man of the World“ vertreten; ausserdem der stets zwischen einer Thräne und einer Obscönität balancierende Laurence Sterne, dessen „empfindsame Reise“ es Burns hauptsächlich anthat, und endlich Macpherson's Ossian, dessen düstere Nachtbilder jedoch vorerst nur

geringen Eindruck bei ihm hinterlassen zu haben scheinen. Es wäre fehl gegangen, wollte man glauben, dass er es bei diesen bewenden liess. Schon früh muss er sich z. B. mit Goldsmith intim vertraut gemacht haben, denn wir können dessen Spuren eher entdecken als die Ossian's. Auch Young und Milton dürfen nicht vergessen werden; ihnen gesellt sich bald der Schotte Robert Blair. Direkte Aufzeichnungen der Autoren, mit denen er sich in der Folgezeit beschäftigt, hat uns Burns nicht mehr gegeben, aber sie sind seinen Briefen zu entnehmen und — wenn auch ein nicht ganz so zuverlässiges Kriterium — aus seinen eigenen Gedichten zu erschliessen.

In raschester chronologischer Uebersicht sollen hier noch einige Werke zusammengestellt werden, die ihm später bekannt wurden. William Dunbar in Edinburg schenkte Burns 1786 einen Spenser[1]), sein Freund Ainslie die Briefe des Junius[2]) und der Professor Gregory von der dortigen Universität eine englische Uebersetzung des Cicero[3]). [Schon frühe hatte er von Klassikern Homer in der Verdolmetschung des Pope[4]) kennen gelernt, und seine Freundin Mrs. Dunlop sandte ihm 1788 den Virgil in Dryden's Übertragung sowie Tasso[5]), die ihm noch fremd waren. Er dankte ihr dafür in einem ausserordentlich lesenswerten Briefe (vom 4. Mai 1788), worin er sich für die Georgica entschied und die Aeneis ziemlich schroff als eine sklavische Copie des Homer aburteilte. Den Italiener blätterte er nur eben durch.] Aber er selbst war nicht minder auf die Erweiterung seiner Bücherkenntnis bedacht. 1788 gab er Auftrag, für ihn den gesamten Smollet wegen seines unvergleichlichen Humors zu kaufen und bestellte auch die Gedichte Cowper's[6]), den er in einem jetzt zum ersten

[1]) Wall. II, p. 96.
[2]) Wall. II, p. 103.
[3]) Wall. II, p. 228.
[4]) Wall. I, p. 35.
[5]) Wall. II, p. 337.
[6]) Wall. II, p. 356.

Male veröffentlichten Schreiben vom 25. September 1788 [1]) als den besten Dichter seit Thomson feierte. Mit den moralischen Wochenschriften seiner Tage behielt er Fühlung, der Mirror und der Lounger waren seine ständigen Begleiter. Auch den zeitgenössischen Dichtern widmete er seine Aufmerksamkeit: Dr. Moore's „Zeluco" nahm ihn 1789 in Anspruch[2]); er beklagte das Hinscheiden seines Landsmannes Falconer, dessen Epos "The Shipwreck" er ein glorreiches Gedicht nannte [3]); er subscribierte auf die vermischten Gedichte des heute verschollenen James Mylne[4]). Dabei vernachlässigte er Publikationen auf anderem Gebiete nicht und las hie und da auch französische Bücher, so 1789 die Fabeln des La Fontaine [5]). So wünschte er auch eine Ausgabe des Molière und bestellte sich die Dramatiker Racine, Corneille und Voltaire [6]); in demselben Briefe aus dem Jahre 90 eine ganze Collection der englischen Lustspielpoeten Congreve, Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Macklin, Garrick, Foote, Colman und Sheridan. An des letzteren komischer Oper "The Duenna", die ihm George Thomson warm empfohlen hatte, interessierten Burns besonders die eingestreuten Lieder. Da er sich gerade damals ihnen ausschliesslich zuwandte, sollen zum Schluss dieses Bücherkatalogs noch die Liedersammlungen genannt werden, mit denen er bekannt war: Ausser Allan Ramsay's "Teatable Miscellany" schon früh mit "The Lark" (1765), dann mit dem "Charmer", James Watson's "collection of Scots poems" (1706) und David Herd's "Ancient and Modern Scottish Songs", so dass ihm also auch hier das wichtigste Material zu Gebote stand.

Nun scheint es doch nicht mehr so ganz aussichtslos, auf Grund dieser durchaus glaubwürdigen Angaben Burns

---

1) Wall. III, p. 441, App. I.
2) Wall. III, p. 101.
3) Wall. III, p. 146.
4) Wall. III, p. 49.
5) Wall. III, p. 130.
6) Wall. III, p. 176.

aus seiner Zeit heraus zu erklären oder doch wenigstens einen Versuch dazu zu wagen. Denn der Gedanke liegt nahe, dass ein Dichter, der viel gelesen und sich an den besten Meistern der Vergangenheit sowie an einigen nicht ganz verächtlichen Geistern seiner Tage herangebildet, auch aus deren Werken in sich eingesogen hat. Warum soll all das an seinem empfänglichen Gemüte spurlos vorübergegangen sein? Warum sollen alle diese Herzenskünder von dem grossen Shakspere bis herunter zu Mackenzie ihre Wirkung auf ihn verfehlt haben, den doch eine simple Erzählung im Lounger bis zu Thränen rührte? Nein, er hat reichlich in sich aufgenommen, stofflich wie formell Anregungen und Beeinflussungen von ihnen erfahren, und er hat dies selbst am wenigsten geleugnet, ja sogar in echter Poetenbescheidenheit immer noch weniger als sein geistiges Eigentum angegeben, als ihm in Wirklichkeit gebührte. Für die Quellenstudien kommen natürlich nur die Werke in Betracht, die nachweisbar sein poetisches Schaffen beeinflusst haben. Der Verlauf der Darstellung hat sich hiermit im einzelnen zu befassen; doch vorher soll in aller Kürze dargestellt werden, wie sich Burns in die englische Literatur einreiht, wie er aus ihr heraus erwächst, und wie die Klimax, an deren unterster Sprosse Pope steht, bis zu ihm hinansteigt.

Das dramatische Zeitalter der Königin Bess wird für Burns nur durch Shakspere repräsentiert, die Revolutionszeit durch Milton. Der Lyriker hat zu wenig Berührungspunkte mit dem Dramatiker, als dass eine innerliche Wirkung zu bemerken wäre. Auch der heroische Epiker ist an ihm abgeprallt, wenn auch die leidenschaftliche Figur des Satan, die selbst den Puritanersinn ihres Schöpfers in Fesseln schlug, seinem verwandten Naturell imponierte. Der phantasievolle Lyriker des „Allegro“ und „Penseroso“ war ihm jedenfalls unbekannt, auch erscheint es zweifelhaft, ob er seinem realeren Sinne zugesagt hätte. Auf diesen Typen von Stimmungsbildern fussen die folgenden Landschaftslyriker. Neue Naturbegeisterung erschlossen

erst wieder Defoe's Robinson Crusoe und Thomson's „Jahreszeiten". Statt der Freude am Schönen wird die Tendenz in der Zopfzeit zum Prinzip. Dryden ist der grosse Künstler der Form, der Erbe klassischer Rhetorik; bezeichnend für ihn, dass er Virgil's Eklogen übersetzte. Seine Panegyriken sind voll hohler Deklamation. Sein grosser Schüler ist Alexander Pope, der eigentliche Vertreter dieser höchsten Kunstgattung, die in bewusstem Gegensatz zur Natur steht. Ihr oberstes Gesetz ist die Verzichtleistung auf jegliche Individualität zu Gunsten des Hergebrachten, sie erreicht dies, indem sie die Originalität unterdrückt und die Correktheit auf ihre Fahne setzt. Ein solcher Gipfel der Formvollendung, der Freude am Prunk ist "Windsor Forest", im Kerne verlogen und unwahr. Gegen diese Schäferpoesie machte Steele im "Guardian" Front und wies in der Theorie überzeugend nach, dass diese Pastoralpoesie der Lächerlichkeit preisgegeben sei, wenn sie sich nicht aus den Banden der Nachahmung loszureissen und eigene, heimische Töne zu treffen vermöchte. Es bleibt das grosse Verdienst Allan Ramsay's, dass er in seinem „artigen Schäfer" ein praktisches Muster aufstellte, das der alten Richtung den Todesstoss gab. Statt arkadischer Ziererei herrscht hier schottische Derbheit, statt parfümierter Stubenluft weht darin eine frische Landluft. Das war das Milieu, in dem sich das Burns'sche Bauernvolk bewegte. Aber demselben Ramsay, der hier mit so sicherer Hand ein Stück Zopf von der Mode des Tages wegschnitt, sieht in seinen englischen Gedichten noch ein Schwänzchen heraus: die volle Emancipation war ihm noch nicht geglückt.

Derweil schwammen die Lyriker um die Mitte des 18. Jahrhunderts ruhig im Wasser der Sentimentalität weiter. Collins lustwandelte in den Laubhainen der Antike, Shenstone produzierte Elegie nach Elegie, und dem masslos überschätzten Thomas Gray, dem Matthew Arnold den Nimbus des Klassikers aufgedrückt hat, schimmert noch in beiden Augen die Thräne. Er hat vor seinen

Zeitgenossen nur das Musikalische in den Versen voraus und zeichnet sich vor ihrer Redseligkeit durch die winzige Zahl seiner Oden aus. In der berühmten Friedhofselegie weiss er dem Werte des Bürgerlichen ein kräftiges Wort zu reden. Ihnen schliesst sich der Epiker Young mit seinen „Nachtgedanken“ an, in denen er einen Zährenkultus treibt und die Wollust der Thräne besingt: "Take then, O world! thy much indebted tear“. Auf deistischer Basis baut er seine Humanitätsconfession, frei von allem Dogmatischen, auf; die Tendenz ist noch rationalistisch. Aber er erhebt sich in dem Aufsatz an Richardson „über Originalkomposition“ über die sentimentale Periode hinaus, indem er all den Pseudoklassizismus verdammt und ein ungekünsteltes Schaffen, das in der Natur seinen höchsten Meister findet, verlangt. „Wie der Quell aus verborgenen Tiefen“ soll die Dichtung, der gebietenden Stunde gehorchend, aus bewegter Brust fliessen. Das ist in der That ein vollkommener Bruch mit der Convenienz, die Bankrotterklärung eines erstarrten Formalismus. In dieser Abhandlung steht denn auch Young auf der Schwelle der Romantik.

Ausgestorben ist diese im Grunde germanische Bewegung in England, dank Spenser, nie. Ein erster Vorläufer ist Oliver Goldsmith, dessen Dichtungen einen Bruchteil seines Lebens bilden. Er bringt den offenen Sinn für die Einfachheit des Landlebens mit, ist dem städtischen Treiben abhold, und alle seine Gestalten teilen diese seine Sympathie. Besonders aus dem „Wanderer“ und dem „verlassenen Dorfe“ schallt uns die Parole: "Retournons à la nature“ entgegen. Während die Rationalistik stets in London ihr Centrum gehabt hatte, kommen nun diese Vorromantiker aus den entlegensten Provinzen. Der Nordschotte James Macpherson bringt eine geschickte Mystifikation auf den Markt und erringt mit seiner Ossian-Fälschung einen beispiellosen Erfolg, den er zum grössten Teil seinem Scharfblick für den naturseligen Zeitgeschmack verdankt. Mystisch wie das Dunkel, das die Person des Verfassers

umhüllte, ist auch seine Naturschilderung, der etwas Wunderbares anhaftet. Halbdunkel ist der Grundton aller dieser Gemälde, Gewitter und Geistererscheinungen machen sie noch schauriger. Nicht mehr antike, sondern mittelalterliche Rhetorik, nicht mehr klassische Versmasse, sondern rhythmische Prosa. Eine zweite Phase dieser Regeneration wird durch Thomas Percy's "Reliques of ancient English Poetry" bezeichnet. In diesen Balladen wird ein Stück des reckenhaften mittelalterlichen Lebens entrollt, sie lenken also wieder in eine vergangene Zeit zurück und die Aufmerksamkeit der Volksdichtung zu. In dieser Sammlung war der Zeitraum, über den sich die Balladen erstrecken, d. i. das Ende des 14. bis zum 18. Jahrhundert, umspannt; dazu war dem Bänkelsang einiger Raum gegönnt. Mit diesem grossen Versuche (1765) wurde der Anstoss zu einer Bewegung der Balladensammlung und -aufzeichnung gegeben, die nicht allein auf England resp. Schottland, ihre eigentliche Heimat, beschränkt blieb, sondern auch in ihrem Siegeslaufe bis nach Deutschland drang, wo sie lebhaftesten Anklang fand. Nicht nur die Begeisterung für volkstümliche Poesie wurde neu entzündet, sondern auch die Nachahmung kam in Schwang. Besonders der Stil in seiner lapidaren Gedrängtheit wurde vielfach copiert, doch in England mit weniger Erfolg als in Schottland.

Hier war seit ungefähr einem halben Jahrhundert eine wahre Leidenschaft für Volkslieder im heimischen Dialekt entbrannt. So wie das Border-land der Herd all der heldenhaften Kämpfe war, von denen die Balladen sangen, blühte auch da eine üppige Volkslyrik. Wieder war es der Name Allan Ramsay's, an den sich der Aufschwung heftete. Er bemühte sich, in den Texten, die er alten Volksgesängen unterlegte, dem Stil der Ahnen möglichst nahe zu kommen und gab eine Sammung, "The Teatable Miscellany", heraus, in der redlichsten Absicht, den Staub, den das Alter angesetzt hatte, hinwegzublasen und die Schmutzkruste, unter der mancher Edelstein an Glanz einbüsste, abzukratzen; aber durch diesen moderneren und wohlanständigen

Zuschnitt machte er zwar manches Lied für den Theetisch geniessbarer, raubte ihm aber von seiner kernigen ursprünglichen Schönheit. Ganz auf seinen Schultern steht Robert Fergusson, der sich eines möglichst volkstümlichen Tones befleissigte, viel versprechend, gleich dem unglücklichen Chatterton ein frühreifes Talent; doch seine Gedichte, die aus dem realen Leben gegriffene Stoffe bearbeiten, sind nur Späne.

Und hiermit sind wir bei Robert Burns angelangt, der in dieser literarischen Schule seine Erziehung empfing. Keine andere wäre seiner Veranlagung dienlicher gewesen. Er betrat sie, sagt Wallace mit einem trefflichen Gleichnis, „wie ein grosser Bildhauer, der sein Atelier betritt, wo die Schüler, Lehrlinge, Handlanger am Behauen der Blöcke waren, seines Kommens harrend. Ihre Leistungen sind nicht ohne Verdienst, besonders das der Herrichtung, aber sie genügen nicht dem Ideal. Des Meisters Meissel formt in einer halben Stunde die wohlgemeinten oder halbgelungenen Versuche in vollendete Ausführung um. Und so war Burns' Beziehung zu seinen Vorgängen.“ Doch dieses Lob kann nur dem Schotten Burns, dem Volksliederdichter in erster Linie, gelten. Seine Lyrik hat wie Janus einen Doppelkopf: Denn während er hier wie ein Turm über Lehmhütten hinausragt, steht er da, wo er in die Sackgasse der englischen sentimentalen Literatur einbiegt, wie ein Haus unter vielen anderen. Derselbe "Rab the Ranter“, der „sich auf gut bäuerlich an Spirituosen berauschte“,[1]) konnte es auch an den grellen Schilderungen der verderblichen Wirkung ausschweifender Sinnlichkeit in dem "Man of Feeling“. Der Dichter des "Tam o'Shanter“, der fast wie eine grobe Karrikatur seines genialen Schöpfers aussieht, konnte auch die gefühlvolle Anrede an das Gänseblümchen richten und sich so als Sohn der Wertherzeit entpuppen. Derselbe Burns, der eine dem Tartuffe ebenbürtige Figur in seinem Holy Willie zeichnete und eine

---

[1]) aus Brandl's Coleridge.

Welt des höchsten Cynismus in den "Jolly Beggars" entfaltete, konnte uns auch in die Baude des gottesfürchtigen Cotter's führen. Er schrieb auch den ihm sicher nur in einem schwachen Moment entschlüpften Vers: "Sweet Sensibility, how charming", worauf ihn die Geliebte in Nachahmung seines Stils noch überherodesiert:

"All that mortals know of pleasure
Flows from Sensibility".

Aber man kann diese Seite aus seiner Dichtung nicht hinwegbannen; sie zeigt uns, wie Burns auch hier nicht unvermittelt dasteht. Deshalb ist der Versuch, ihn in seine Zeit einzuordnen und aus seiner Zeit zu erklären, ein wohl berechtigter.

Erste Periode:

Bis zur Kilmarnock Edition.

(1786.)

> **"Obscure I am, and obscure I must be, though no young Poet, nor Young Soldier's heart ever beat more fondly for fame than mine."**
> **(1. Commonplace-Book, Aug. 1784.)**

Die Liebe, gleich dem feurigen Weine eine mächtige Zungenlöserin, weckte die Kräfte, die in Burns' Innern verborgen schliefen. Bedeutsam ist es, dass er, dessen ganzes Leben von dem Zauberstabe dieser Allmacht beherrscht wurde, mit einem Liebesgedicht begann, er, der später diese Gattung bis zur Virtuosität ausbildete und jede Saite mit gleicher Meisterschaft zu rühren verstand.

Burns' erster lyrischer Versuch ist "*Handsome Nell*".[1]) Über die Art seiner Entstehung hat er sich später selbst ausgesprochen, in der launigen Epistel an Mrs. Scott:[2])

---

[1]) Wall. I, p. 44.
[2]) Wall. II, p. 50.

— — — 'Till, on that harste I said before,
My partner in the merry core,
She rous'd the forming strain:
I see her yet, the sonsy quean,
That lighted up my jingle,
Her pauky smile, her kittle e'en
That gar'd my heartstrings tingle:
So tichèd, bewitchèd,
I rav'd ay to mysel;
But bashing and dashing
I kenn'd na how to tell."

Aber mit leiser Selbstironie nennt er als gereifter Künstler die Verse des Fünfzehnjährigen, zu denen ihn ein "bonie, sweet, sonsie lass" begeisterte, "very puerile and silly". Das Lied zeigt in der That, dass er noch zu lernen hatte, bis er den rechten Ton traf; doch immerhin, wenn auch noch Lehrling, er strebte darnach, sich individuell zu geben. Dem Stoff nach ist es ein einfaches Liebeslied, das die Reize der Schönen aufzählt, ohne darüber die Vorzüge ihres Charakters ganz zu vergessen. Nicht unerwähnt bleiben darf, dass James Johnson's "Musical Museum", dessen erster Band 1787 herauskam, von einem Liede eröffnet wurde, das seiner ganzen Struktur nach auffällige Ähnlichkeit mit "Handsome Nell" hat. Als Verfasser wird ein gewisser Mr. McVicar angegeben, doch mag es dahingestellt sein, ob dieser Burns angeregt hat oder ob er nicht von ihm ausgegangen ist. Die Ähnlichkeit steigert sich manchmal bis zu wörtlichen Anklängen, so Strophe 2: "in her sweet innocence you'll find", oder Strophe 3, Schluss: "A matchless shape, a graceful mien, All centre in my highland Queen". Neben der "Highland Queen" steht zur selben Melodie gehörig "The Highland King"; auch hier wird neben den körperlichen Vorzügen besonders Gewicht auf geistige Eigenschaften gelegt: "Good nature, honesty and truth Adorn the dear, the matchless youth". Die metrische Form, die er wählte, ist sehr häufig: $\overset{4}{a}\,\overset{3}{b}\,\overset{4}{c}\,(a)\,\overset{3}{b}$. Die Diktion beginnt sangbar, mit typischem O: "O once I lov'd a bonie lass", und gleich darauf wiederholt er, als

ob er den „wilden Enthusiasmus seiner Leidenschaft" nicht stark genug äussern könne, bedeutungsvoll noch zweimal das Wort "love" in dieser Strophe. Doch begegnet auch in der 5. Strophe das Wort "dress" dreimal in direkter Aufeinanderfolge, wo von einer rhetorischen Absicht sicher nicht die Rede sein kann. Unbeholfen und noch die Hand des Anfängers verratend ist ferner die gehäufte Anwendung der Satzverbindung mit "but". Unvolkstümlich ist teilweise die Wahl der Worte, so Strophe 1: "virtue", 2: "gracefu' mien", 3: "without some better qualities", 4: "reputation — complete", 6: "innocence and modesty, that polishes the dart". Zwar hat Ramsay, sein Vorgänger, auch solche Worte[1]), aber in reiner Volkslyrik fehlen sie.

In völliger Abhängigkeit von einem bestimmten Vorbilde zeigt ihn sein nächstes Gedicht: "*I dream'd I lay*".[2]) Sowohl im Stoff wie in der Form giebt es sich als offenkundige Nachahmung von Mrs. Alison Cockburn's (1712-1794) "Flowers of th Forest",[3]) die ihm nach Wallace durch die Liedersammlung "The Lark" geläufig waren.[4]) Burns' schon damals unzweifelhafte Bekanntschaft mit diesem Gedicht wird ferner durch einen — allerdings viel späteren — Brief an George Thomson[5]) bezeugt, wo er von dem "charming poem" spricht und der Verfasserin als einer alten Bekanntschaft gedenkt. In beiden Gedichten wird dasselbe Grundmotiv angeschlagen: das wetterwendische Geschick stört die schönsten Illusionen, dem frohen Morgen ist nicht zu trauen, denn man weiss nie, was der Tag noch bringen kann. Die gleichartige Behandlung erstreckt sich bis auf Einzelheiten der Einkleidung wie des Ausdrucks: Sonnenschein, Silberbächlein, Blumen und Wald malen hier wie dort die Scenerie. Die Blumen werden schon bei

---

[1]) cf. z. B. T. T. M. I, p. 87.

[2]) Wall. I, p. 52.

[3]) cf. Herd I, p. 214; Tytler "Songstresses of Scotland", p. 52—195.

[4]) Es handelt sich um die Ausgabe von 1765, in der von 1740 fehlen die Verse noch.

[5]) Wall. III, p. 438.

Mrs. Cockburn "gay" genannt; der Ausdruck "in the sunny beam" ist dort von dem glitzernden Strom gebraucht, der auch bei Burns als "crystal stream" in Zeile 4 auftaucht. Hier wie dort bricht ein Gewitter herein, das die Fluten "drumlie" färbt, und zwar noch "before mid-day (bei Burns: "lang or noon") loud tempests storming". Hier wie dort hält "fickle Fortune" nicht, was sie versprochen. Hinzugefügt hat Burns die Einkleidung in das Traummotiv — gewiss nichts seltenes! — und die singenden "wild birds", von denen die Vorlage noch schweigt; sein Versmass hat die Sangbarkeit vor dem des Originals voraus.

Dasselbe Thema liegt in zwei kleineren Gedichten vor, die zwar einer etwas späteren Zeit angehören, jedoch auf das engste mit den „Blumen des Waldes" verwandt sind.[1]) "*Though fickle Fortune has deceived me*" weicht in der ersten Strophe nur in wenigen Worten von "I dream'd I lay" ab, die zweite erinnert in ihrer wehmütigen Resignation an den Schluss des „Gebetes".[2]) "*O raging Fortune's withering blast*" kann auch die Patenschaft der Mrs. Cockburn nicht verleugnen, wenn sich auch der sprachliche Ausdruck in seinem Streben nach volkstümlicher Einfachheit davon entfernt. Aber der Gedanke, dass die Stürme des wandelbaren Geschicks die Blüten zur Erde werfen oder, wenn man will, dass die Ideale von der Wirklichkeit weggefegt werden, stammt sicher daher.

Ein letzter Nachklang der "Flowers of the Forest" ist "*The Ruined Farmer*",[3]) in dem aber doch ergreifende eigene Töne hinzugefügt sind. Der unglückliche Pächter klagt ob des wankelmütigen Schicksals; aber das eigene Leid macht ihn nicht so traurig wie die liebevolle Besorgnis um Weib und Kind. Die Refrainzeile "And it's O, fickle Fortune, O" bringt etwas Pathetisches hinzu, das in der Vorlage noch nicht zu finden ist. Umso schmerzlicher ist der Wechsel des Geschicks, wenn man einst "by Fortune carest"

[1]) Wall. I, p. 142 und 143.
[2]) Wall. I, p. 82.
[3]) Wall. I. p. 55.

war; auch dort hiess es bereits: "Sweet was its blessing, Kind its caressing". Jetzt aber fegt der Wirbelwind dahin, und der rauhe Sturm bläst, ganz zu seiner Stimmung passend; in der Quelle war der "loud tempest storming" noch nicht so in die Stimmung verwebt. Mit dem Gedanken, dass es sich nicht wieder ändern wird, schliesst das Gedicht, schwer und hoffnungslos, so wie bereits Mrs. Cockburn ausgerufen hatte: "Nae mair your smiles can cheer me, Nae mair your frowns can fear me". Die Eingangsstrophe, die ein friedliches Abendbild skizziert, mag in der Komposition an Gray's düstere Kirchhofselegie angelehnt sein, ohne dass wörtliche Übereinstimmung stattfände. Die sehr musikalische Strophe trägt originelles Gepräge an sich. Erwähnt sei noch, dass wir hier zum ersten Male dem Refrain begegnen, einem durchaus volkstümlichen Mittel, wenn er mit der Stimmung des Ganzen verquickt ist und daraus erwächst.

Einen erheblichen Fortschritt zu grösserer Selbstständigkeit bedeutet das nächste Gedicht "*Tibbie, I hae seen the day*",[1]) mit 17 Jahren geschrieben, wie der Dichter in den Anmerkungen zu Johnson's "Musical Museum"[2]) bekennt. Es ist die Klage eines wegen seiner Armut verachteten Liebhabers, der jedoch dem Hochmut seines reichen Schätzchens einen Dämpfer aufsetzt, indem er ihm trotz seines Geldes den Laufpass und einem anderen Mädchen, das nichts hat, den Vorzug giebt. Das Motiv ist durchaus gewöhnlich; so heisst es in Allan Ramsay's "Highland Lassie":[3]) "I'd take my Katie but a gown, Barefooted, in her little coatie" oder bei demselben Dichter mit Umkehrung des Verhältnisses:

"If I were free at will to chuse
To be the wealthiest Lawland lady,
I'd take young Donald without trews,
With bonnet blue and belted plaidy".[4])

---

[1]) Wall. I, p. 52.
[2]) Wall. IV, p. 397.
[3]) I, p. 211.
[4]) II, p. 186.

Henley hat mit Glück (III, p. 333) eine Vorlage herangezogen: "The Saucy Lass with the Beard". Auch für die metrische Form kann man bei Ramsay Belege finden: Tea-table Miscellany I, p. 26, 124 u. s. f., desgl. bei Herd I, 171. Wieviel besser ist Burns hier schon der volkstümliche Ton gelungen. Man wird lange nach einem Stück solcher Schlichtheit bei dem trotz aller Verdienste zopfigen Edinburger Perrückenmacher suchen müssen. Allerdings haften an ihm immerhin noch einige Spuren der Anfängerschaft: so die gehäufte Satzverbindung mit "but", wo es sich gewiss nicht um rhetorische Wirkung handelt. Aber die volkstümliche Ausdrucksweise, die Wahl einfacher Worte sticht von jenem ersten Flügelschlage vorteilhaft ab.

Inhaltlich damit verwandt sind "*The Ronalds of the Bennals*".[1]) Unabhängigkeit ist mehr wert als Reichtum, ist der Grundgedanke des Gedichtes, das seine Entstehung einem Ereignis aus des Dichters oder seines Bruders Liebesleben verdankt. Burns greift immer gern auf die Wirklichkeit zurück, die meisten seiner Lyrika sind Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinne. Die Einkleidung, von entzückender Schalkhaftigkeit, ist ganz originell; schade nur, dass sich in den einfachen Ton hier und da noch ein unvolkstümliches Wort einmischt wie: conduct, beautifies, admiration, affections etc. Auffallend ist das Metrum, aus jambisch-anapästischen Versen bestehend,[2]) dessen Tradition wohl bis zu Dunbar zurückreicht: $a^2\, a^2\, b^3\, c^2\, c^2\, b^3$.

Der ersten Zeit des Aufenthalts in Lochlea, wohin des Dichters Vater zu Pfingsten 1777 übersiedelte, werden drei kleinere Gedichte zugewiesen, die in ihrer Art recht verschieden sind: die Versifizierung einer Bibelstelle, "Montgomery's Peggy" und "The Ploughman's Life", an dessen Echtheit Gilbert Burns allerdings Zweifel hegte.

Die *Paraphrase von Jeremiah XV, 10*,[3]) schliesst sich dem Wortlaut der Bibelstelle aufs engste an, besonders

---

1) Wall. I, p. 61.
2) Schipper, Metrik I, p. 366.
3) Wall. I, p. 63.

in den beiden ersten Strophen. Die dritte beruht auf der einzigen Zeile: "every one of them does curse me"; wie prägnant sind darin die Ausdrücke: "discarded" und "blackguarded", so wie auch in der ersten Strophe die Skala: "They hate, revile, and scorn me" Auszeichnung verdient. Das sangbare Versmass scheint dem Charakter der Bibelstelle nicht besonders glücklich angepasst, merkwürdig, dass sich Burns dazu des Dialekts bedient, den er später in bestimmte Grenzen verwies, während er zum Ausdruck einer gehobenen, hoheitsvollen Stimmung der Schriftsprache ihr Recht einräumte. Die Paraphrase zeigt uns, dass das Buch der Bücher auch für den schottischen Gärtnersohn eine Quelle reichster Belehrung und Erbauung war. Vorbilder hierfür fand er schon in seiner Fibel; sie haben einen grossen Stammbaum in der englischen Literatur. Auch in Ramsay's "Evergreen" ist der erste Psalm, Robert Fergusson hat eine Stelle aus Hiob paraphrasiert, Burns selbst später noch den ersten Psalm und die 6 ersten Verse des 90sten. In den Dichtungen späterer Jahre sind Citate aus dem Alten Testament zahlreich, z. B. in "The Ordination".[1])

Über das zweite Gedicht, "*Montgomerie's Peggy*",[2]) das volkstümlich im Stoff wie in der Form den Gedanken: „Geteiltes Leid, halbes Leid; geteilte Freud', doppelte Freud'" besingt, hat er später schelmische Aufzeichnungen in seinem Commonplace Book gemacht: „Sie war während 6 oder 8 Monate meine Göttin. Ich begann den Handel, nur so zum Vergnügen, oder, um die Wahrheit zu sagen, aus Eitelkeit, um zu zeigen, wie ich mich auf's Hofieren verstehe, und besonders auf's Billet-doux-Schreiben."

Das dritte Gedicht, "*The Ploughman's Life*"[3]) hat die Freuden des Pflügers zum Gegenstand. Ein Prototyp dafür findet sich schon in Herd's Sammlung[4]); auch Milton

[1]) Wall. I, p. 298.
[2]) Wall. I, p. 64.
[3]) Wall. I, p. 64.
[4]) II, p. 144.

hatte bereits im "Allegro" sein Lob angestimmt: "While the ploughman, near at hand, Whistles o'er the furrow'd land" (v. 63). Bis zu Milton oder sogar bis Shakspere reicht die Lerche als Verkünderin des Morgens zurück. Der Rhythmus der vierhebigen, paarweis reimenden Verse war in schottischer Volkspoesie sowie bei deren Nachahmern, besonders bei Ramsay, sehr beliebt; auch Burns hat einige seiner schönsten Lieder gerade in diesem Metrum abgefasst.

Recht traditionell erscheint "*The Lass of Cessnock Banks*",[1]) "a song of similes" nach des Dichters Bezeichnung. Im Stoff knüpft es an "Handsome Nell" an, es ist ein noch ausführlicherer Schönheitskatalog mit Refrain, der trotz mancher herrlichen Zeile durch die Länge verliert. Mit dem Refrain ist hier ein loses Spiel getrieben, er ist rein äusserlich angeklebt, statt organisch aus den Strophen hervorzugehen. Die metrische Form $\left(\begin{smallmatrix}4&4&4&4\\a&b&a&B\end{smallmatrix}\right)$ ist sehr gewöhnlich. In der Diktion fallen die drei Gleichnisse auf, die von der Sonne hergenommen sind: die aufgehende, die untergehende und die im milden Abendglanz erstrahlende; aber nach Art der Volksliedernachahmer, die auf den Schultern von Pope und der Horde seiner Nachtreter stehen, wird das Gestirn Phoebus genannt. Zu derselben Species gehört der Boreas (v. 38). Später, als er sich mehr der Volkslyrik zuwandte, hat Burns über diese klassizistische Manier gespottet: "these Greek and Roman appellations have a flat, insipid effect in a Scotch song".[2])

In mancher Beziehung das wertvollste Gedicht dieser frühen Schaffensperiode ist "*Winter: a Dirge*".[3]) Mitte Sommer 1781 hatte Robert das Elternhaus zum ersten Male verlassen, um in dem kleinen Seehafen Irvine die Flachsbereitung zu erlernen. Geringe Lust zu diesem Beruf und noch geringere Geschicklichkeit mögen ihn trübselig gestimmt haben. Dazu kam, dass ihn im Winter

---

[1]) Wall. I, p. 70.
[2]) Brief an George Thomson, 7. April 1793.
[3]) Wall. I, p. 81.

eine schwere Nervenkrankheit heimsuchte, die seinen Gemütszustand noch verzweifelter machte. Der Brief, den der Einundzwanzigjährige an seinen Vater aus der Ferne richtete, ist voll von Sehnsucht nach dem Grabe. Sein gepresstes Herz machte sich Luft und gab seinem Weh in beredter, ergreifender Klage Ausdruck. Man sollte meinen, dass er aus solcher Stimmung heraus originelle Töne angeschlagen hätte, aber das Gebiet der Kunstpoesie, das er hiermit eigentlich zum ersten Male betrat, war ihm doch noch fremd, und solches Können ihm durchaus nicht angeboren. "My principal, and indeed my only pleasurable, employment, is looking backwards and forwards in a moral and religious way", hatte er in dem oben citierten Briefe geschrieben. Genugsam fand er, was er in solcher Depression brauchte, bei dem sentimentalen Dr. Young, an den er verschiedentlich im „Winter" erinnert. Finster und düster wird die Jahreszeit geschildert, wie sie die Natur durch alle ihr zu Gebote stehenden Kräfte entstellt, aber des Dichters erregtes Herz findet in dem Aufruhr der Elemente Beruhigung, er ist ihm lieber als all die Pracht des Frühlings. Diese Vorliebe für den Winter, die auch Cowper hatte, blieb Burns sein ganzes Leben hindurch getreu.

Die erste Strophe giebt ein schwaches Echo der "Flowers of the Forest": die Stürme und der vom Regen braun gefärbte Fluss sind uns von daher alte Bekannte. Die erste Zeile der zweiten Strophe hat Burns selbst als Entlehnung aus Young bezeichnet, und so ist es auch in allen Ausgaben seiner Werke, sogar bei Wallace, zu lesen. Ohne nähere Angabe würde man auf die „Nachtgedanken" verfallen, aber es ist vielmehr anzunehmen, dass ihm hier die 17. und 18. Strophe von Young's "Ocean—an Ode" vorgeschwebt haben, an die er auch mit der wörtlich übernommenen dritten Zeile erinnert:

"The northern blast,
The shatter'd mast,
The syrt, the whirlpool, and the rock,
The breaking spout,
The stars gone out,

The boiling strait, the monster's shock
Let others fear,
To Britain dear,
Whate'er promotes her daring claim.
Those terrors charm" u. s. w.

Die folgenden Zeilen weisen ebenfalls auf den Verfasser der "Night Thoughts", und zwar auf den Beginn der von Shakspere's Othello stark beinflussten Tragödie "Revenge", wo der gefangene Zanga die Elemente um ihren Beistand bittet: "You bear a just resemblance of my fortune,
And suit the gloomy habit of my soul."
Sehr schön wird dies bei Burns damit begründet, dass die blätterlosen Bäume seinem eigenen Geschicke gleichen, eine Metapher, die er vielleicht der Bibel entnommen hat. Die dritte Strophe, die, in ziemlich loser Technik daran angereiht, sich an die Allmacht wendet, mag von Thomson beeinflusst sein, der den "Father of light and life! Thou Good Supreme" anruft (Winter. v. 217 ff). Schliesslich scheint auch das Versmass Young's "Ocean" nachgebildet zu sein, obwohl hier zwei- und vierhebige Verse verbunden sind.

In ihrer epigrammatisch zugespitzten, sentenziösen Form weisen die beiden Schlusszeilen von "Winter: a Dirge" auf Pope hin, der am meisten des jungen Schotten Lehrmeister war, so wie auch der junge Byron von ihm beeinflusst ist. Noch augenscheinlicher wird dies in "*A Prayer, written under the Pressure of Violent Anguish*"[1]), das sich in seiner religiösen Tendenz an die letzte Strophe des vorigen Gedichts auf's engste anschliesst. Hiermit verwandt ist wieder "*A Prayer in the Prospect of Death*"[2]), beides deutliche Nachahmungen von Pope's "Universal Prayer". Offenbar war Burns mit dessen Werken intim vertraut, denn auch in Briefen dieser Zeit citiert er aus "Eloisa to Abelard"[3]) (v. 91) und aus dem "Essay on Man"[4]) (I, v. 96). Infolge-

[1]) Wall. I, p. 82.
[2]) Wall. I, p. 115.
[3]) an Ellison Begbie, Wall. I, p. 73.
[4]) an seinen Vater, Wall. I, p. 80.

dessen seien hier beide Gebete zusammen behandelt, wenn sie auch zeitlich etwas geschieden sind. "Thou Great First Cause" redet Pope die Gottheit an (ähnlich Burns in beiden Gebeten), "least understood" fährt er fort; dem entsprechen bei Burns die Worte: "What thou art, surpasses me to know". Nichts wissen wir von Dir, heisst es dann bei Pope weiter, "but this that Thou art good"; und so bei Burns: "No other plea I have, But, Thou art Good"; und der Schluss dieses zweiten Gebetes "and Goodness still Delighteth to forgive" ruft uns die bekannte Zeile ins Gedächtnis zurück:

"To err is human, to forgive divine."

Beide Burns'schen Gebete gleichen auch im Versmass der Pope'schen Vorlage. Von Einzelheiten ist noch zu erwähnen, dass Haliburton die Einschiebung des "Yet sure" (p. 82, Str. 2) als ein Goldsmith'sches Stilmittel bezeichnet; so heisst es z. B. im "Deserted Village", v. 323/4:

"Sure scenes like these no troubles e'er annoy,
Sure these denote one universal joy."

In dem "Prayer in the Prospect of Death" war schon ein Einschlag des Persönlichen zu bemerken. In richtiger Erkenntnis des gefährlichen Temperaments, das in ihm schlummerte, hatte er die Gottheit um Nachsicht angefleht, wenn ihn seine „wilden, starken Leidenschaften" von der Bahn des Guten abseits führen sollten. Noch charakteristischeren Ausdruck findet dieser Zwiespalt zwischen dem willigen Geist und dem schwachen Fleisch in den "*Stanzas on the same occasion*"[1]). Die "headlong furious passions" schlagen über seinem Haupte zusammen, ein tiefes Gefühl der Schuld lässt ihn erbeben, er zittert, vor seinen Schöpfer zu treten, aber er kann doch nicht in Zukunft dafür bürgen, dass er nicht wieder den Pfad der Sünde betritt, und er fleht deshalb um Beistand in der Versuchung; denn Gott kann ja den „Aufruhr des rasenden Meeres" beschwichtigen, des Sturmes Wehen zur Ruhe bringen. So

[1]) Wall. I, p. 116.

hatte sich bereits Addison in dem „Dankgebet nach der Reise" ausgedrückt:

> "The storm was laid, the winds retired
> Obedient to thy will;
> The sea that roar'd at thy command,
> At thy command was still." (Str. 8).

Addison hatte auf sein jugendliches Gemüt zuerst eingewirkt; so bezeugt der Dichter selbst in der autobiographischen Skizze an Dr. Moore: "The earliest thing of composition that I recollect taking pleasure in, was the Vision of Mirza, and a hymn of Addison's, beginning: "How are thy servants blest, O Lord!" I particularly remember one half-stanza which was music to my boyish ears: For though in dreadful whirls we hung
High on the broken wave."

Beide standen in dem Schulbuch von Masson (cf. Haliburton). Ebenso schreibt er an Mrs. Dunlop am Neujahrsmorgen 1789: "I believe I owe this to that glorious Paper in the Spectator, 'The Vision of Mirza', a Piece that struck my young fancy before I was capable of fixing an idea to a word of three syllables."

Hier wird schon der Durchbruch seines Naturells fühlbar, der Realismus der Leidenschaft bereitet sich vor. Sein Temperament schlägt der hergebrachten Form, dem erstarrten Typus ins Gesicht. Schon weht uns ein frischerer Lufthauch entgegen; allerdings legt die Spenserstanze der freien Beweglichkeit noch Fesseln an.

Die kurze Irvine-Episode in Burns' Leben hatte mit einem völligen Fiasko geendet, der Flachshandel wurde an den Nagel gehängt, und Robert kehrte zu seinen Angehörigen zurück. In dieser Zeit war es eigentlich, dass ihm seine Lebensaufgabe, seine Bestimmung zum Dichterberuf, zum Bewusstsein kam. Nach der von Pope aufgestellten Regel: "The proper study of mankind is man"[1]) liess er es sich besonders angelegen sein, "to study men,

[1]) Ess. on Man II, v. 2.

their manners, and their ways." Sein Herz erglühte bei dem Gedanken; in der Welt der Poesie begann er sein Heim zu fühlen, herrliche Vorbilder schwebten ihm vor der Seele. Dann vergass er wohl, wohin ihn die rauhe Wirklichkeit gestellt hatte, dass er, ein Arbeiter seines Vaters, hinter dem Pfluge herzugehen hatte, „ein unbemerkter, unbekannter Wicht". Daneben aber spricht sich in drei Briefen, die aus dieser Zeit erhalten sind, ein keimendes Selbstbewusstsein aus, freilich von Selbstvertrauen noch entfernt genug. Solche Stimmungen spiegelt das damals entstandene Gedicht: "*My Father was a Farmer*"[1]).

Es predigt den Genuss der Gegenwart, soweit dies bei beschränkten Mitteln möglich ist; nichts mehr von einer schönen Vergangenheit und einer trüben Zukunft, wie er dies in jenen ersten Versuchen gethan hatte, ganz unter dem Einfluss der "Flowers of the Forest" stehend, an die uns nur noch der Ausdruck "Fortune's frown" erinnert. Dazu Einfügung persönlicher Züge: der arme, aber ehrenwerte, innerlich stolze Vater, der ihm so manche treffliche Eigenschaft vererbt hatte, weist schon auf "The Cotter's Saturday Night" hin, ebenso die Überzeugung, dass jeder Bauer ein kleiner König und ihm die Hütte Palast ist. In der Lobpreisung des "cheerful honest-hearted clown" ist der erste leise Vorklang des Schibboleths zu finden, dem er später in „Trotz alledem und alledem" den Stempel der Unsterblichkeit aufgedrückt hat. Henley macht als Vorlage ein Lied "My Father was a Farmer, and a Farmer's Son am I" namhaft (IV, p. 84). — Erwähnenswert sind noch die vierzeiligen, aus septenarischen Versen bestehenden Strophen und die durchwegs klingenden, merkwürdig unreinen Reime, wie sie sich oft in der Volkspoesie finden. Den Namen "Potosi" in der vorletzten Zeile hat er aus Thomson's Sommer (v. 869); ein Abschnitt daraus war in Masson's "Collection" abgedruckt. Dies springt noch mehr in die Augen durch die "Vision",[2])

[1]) Wall. I, p. 83.
[2]) Wall. I, p. 264.

Duan II, drittletzte Strophe, wo der Ausdruck "Potosi's mine" wörtlich entlehnt ist.

Wenn man überhaupt dichterische Produktion in so enge Perioden einteilen darf, so möchte man hier die erste Jugendzeit des Schotten abschliessen. Ein kurzer Überblick belehrt uns, dass er von Nachahmern der Volkspoesie ausging, von denen er auch die Versmasse entlehnte, dass ihn nachhaltig die „Blumen des Waldes" der Mrs. Cockburn beeinflusst haben, und dass er in den religiösen Gedichten vornehmlich Pope imitierte. Einzelheiten mag er von Thomson, dem Verfasser der "Seasons", und von Young, dem Dichter der "Night Thoughts" abgesehen haben.

Nach wie vor zogen ihn die Dichter und Romanschreiber sentimentaler Art am meisten an.[1]) Auf ihren Einfluss wird fortan zu achten sein, wenn auch die letzteren naturgemäss weniger in Betracht kommen. Wie sehr Burns für Ideen zugänglich war, können uns die 22 Blankverse[2]) beweisen ("*Of all the numerous ills*"), in die er einen Gedanken des Philosophen Smith umdichtete, der in seiner „Theorie der moralischen Gefühle" die Gewissensbisse als deren peinlichstes bezeichnete. Die englischen Verse sind wegen ihrer Einfachheit bemerkenswert.

Thatsächlich steuerte er aber vorderhand in das Fahrwasser der schottischen Naturnachahmer, besonders Fergusson's. Fast zwei Jahrhunderte lang war die schottische Muse, seit dem Tode Dunbar's, verstummt. Ungefähr zwei Generationen vor Burns begann hier eine neue literarische Bewegung. Viel mag zwar durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt worden sein, die man bei einem auf niedriger Kulturstufe stehenden Volke nicht zu gering anschlagen darf. An der Spitze dieser poetischen Wiedergeburt stand Allan Ramsay, der zwar nicht genug Individualität besass, um bewusst für neue Ziele reorganisatorischer Natur einzutreten, da er selbst in seinen englischen Versen zu sehr in Nachahmung von Pope und

[1]) Wall. I, p. 86.
[2]) Wall. I, p. 104.

Addison aufging, dem jedoch das Verdienst gebührt, in seinen, in dem geliebten "hamespun" Schottisch gedichteten Liedern frischere, lebenswahre Töne angeschlagen zu haben. Thatsächlich war ja hier das Volkslied nie ganz ausgestorben, aber nun wurde neue Begeisterung dafür entfacht. James Watson hatte schon 1706-10 seine Sammlung komischer und ernster Lieder herausgegeben. Ihm folgte Ramsay mit einer Sammlung altschottischer Kunstlyrik "The Evergreen" (1724) und "The Teatable Miscellany", einen „Aufschwung der anspruchsloseren Nachahmung der Volkslyrik"[1]) bezeichnend. Aber seine eigenen Lyrika, vielleicht noch relativ die besten, tragen zu sehr den Stempel des Erkünstelten an der Stirn und sind des höheren Schwunges bar. Man thut jedoch dem biederen Edinburger Perrückenmacher und Theaterdirektor Unrecht, wenn man ihn zu hart beurteilt. Auch lag gewiss nicht hierin seine Stärke. Einen Anspruch auf ewige Berühmtheit hat er sich vielmehr durch sein Schäferspiel "The Gentle Shepherd" gesichert, das noch heute in Schottland populär ist, und worin er recht eigentlich der geistige Pionier seines ihm an Originalität weit überlegenen Landsmannes genannt zu werden verdient. Hierin hat er für seinen Nachfolger das Milieu geschaffen, die Atmosphäre, in welcher, um mit Professor Minto zu reden, "the genius of Burns thrived and grew to such proportions. He first threw the golden light of poetry on the peasant lads and lasses of Scotland, and made heroes and heroines of Patie and Roger and Jenny and Peggy." Aber er hatte auch damit den Beweis erbracht, dass das rauhe Schottisch des poetischen Ausdrucks fähig war; ein Grösserer wie er hat die Macht des Dialekts entwickelt. Theoretisch hatten schon vorher englische Kritiker gegen die Unnatur der Schäferpoesie gekämpft. Steele empfahl nicht mehr klassische Schäfer und Schäferinnen, sondern vollblütige heimische Bauern, englische Scenerie und echt englische Sitten und machte sich mit feinem Sarkasmus über seine Landsleute lustig, die eine zu hohe

---

[1]) Brandl, Engl. Volkspoesie, Paul's Grdr. II[1], p. 849.

Meinung von den Alten hätten und zu gering von sich selbst dächten, da sie in sklavischer Weise Griechen und Römer in ihrer Pastoralpoesie nachahmten. Von solchen Stimmen ausgehend, schrieb dann Burns später sein "Poem on Pastoral Poetry",[1]) worin er mit einem scheelen Seitenblick auf den "wee, knurlin Pope" der Bedeutung Ramsay's rückhaltlose Anerkennung zollte und in völliger Würdigung seiner Thätigkeit als seine Hauptverdienste hervorhob: "Thou paints auld Nature to the nines, In thy sweet Caledonian lines" und "Thy rural loves are nature's sel'."

Henley spricht dies Gedicht [IV, 105], an dessen Authenticität schon des Dichters Bruder zweifelte, Burns mit Entschiedenheit ab, doch ohne stichhaltige Gründe. Strophe 5 setzt nicht unbedingt Allan Ramsay als noch unter den Lebenden weilend voraus. Er nimmt als Verfasser einen Zeitgenossen Ramsay's an, ist aber auch mit dieser vagen Vermutung nicht recht glücklich. Auf keinen Fall darf die Anspielung auf Mrs. Barbauld, deren Gedichte erst 1773 an die Öffentlichkeit traten, übersehen werden. Weder Hamilton of Gilbertfield noch Fergusson können ernstlich als Verfasser in Betracht kommen, da jener schon 1754, dieser 1774 nach längerer geistiger Umnachtung starb.

Dem gegenüber braucht man es nicht als eine Ungerechtigkeit auszulegen, wenn Burns in seinem Tagebuche von dem "excellent Ramsay and the still more excellent Ferguson (sic!)" spricht. Vielleicht rührte ihn das Schicksal des unglücklichen Schreibers, der in ein allzufrühes Grab sank, vielleicht war es eine gewisse geistige Verwandtschaft, die ihn mehr zu diesem hinzog. In Wirklichkeit bedeutete auch Fergusson einen Fortschritt über seinen Vorgänger hinaus, der vor allem in der Wahl seiner Stoffe zu suchen ist. Schottisches Leben und Wesen, schottischer Brauch und Aberglaube wird von ihm mit grosser Naturtreue und noch grösserer Liebe für seinen

[1]) Wall. III, p. 270.

Gegenstand geschildert, und zwar mit einem Anflug von Humor, der sich nirgends aufdringlich giebt. Aber er steigt auch zu den Geschöpfen niederer Art hinunter, besingt die Golddrossel[1]) und den durch die Strassen flatternden Schmetterling[2]) und richtet eine Ode an die Biene.[3])

Hieran knüpft Burns direkt an in "*The Death and Dying Words of Poor Mailie*"[4]) und in "*Poor Mailie's Elegy*"[5]). Des ersteren Gedichtes viertaktige, paarweis reimende Verse stimmen mit denen der "Ode to the Bee" überein. Des zweiten Metrum hat eine lange Vorgeschichte; Burns übernahm es von Ramsay und Fergusson, die es schon zu den verschiedenartigsten poetischen Zwecken verwandt hatten, zu der Satire wie auch zur Elegie. Ferdinand Freiligrath hat in einem Artikel des Athenaeum[6]) nachgewiesen, dass dies Lieblingsversmass der schottischen Dichter, die sechszeilige Stanze, auf provençalischem Boden erwachsen ist. Es lässt sich bis in die Zeit des Guillem von Poitiers (1071—1127) zurückverfolgen. Eine kleine Abweichung führt Diez („Leben und Werke der Troubadours", p. 10) auf, wo die fünfte Zeile mit den vorhergehenden nicht reimt, oder sie fehlt ganz, wie bei Sir Richard Maitland (1496—1586). Genau der Burns'schen Strophe entsprechend hat sie ferner Robert Semple of Beltrees gebraucht, und zwar als Specialität im Nekrolog auf lebende Personen, deren berühmtestes Beispiel "The Life and Death of the Piper of Kilbarchan or the Epitaph of Habbie Simson" ist. Dann folgten Hamilton of Gilbertfield, der sie hauptsächlich zur poetischen Epistel geeignet fand, Ramsay und Fergusson. Keiner hat sie jedoch auch nur annähernd mit solcher Virtuosität zu behandeln verstanden

---

1) "Ode to the Gowdspink", p. 95.
2) "On seeing a Butterfly in the Street", p. 77.
3) "Ode to the Bee", p. 56.
4) Wall. I, p. 89.
5) Wall. I, p. 91.
6) vom 30. Juni 1866, Nr. 2018, p. 876 f./67

wie Burns, der mehr als vierzig Gedichte heterogenster Natur darin abfasste. Die Strophe ist offenbar in ihrer leichten Beweglichkeit mit dem kurzen Ritardando, das der eine Viersilbler hineinbringt, während der abschliessende zu neuem Flusse überleitet, des Ausdrucks mannichfacher Gefühle fähig. Schipper leitet sie (engl. Metrik I, 379) von der alten Schweifreimstrophe, die zuerst von den geistlichen Lyrikern verwandt wurde, her und meint, sie sei durch Umstellung des Schlussverses der ersten und des Anfangsverses der zweiten Halbstrophe entstanden; er scheint dabei nur zu übersehen, dass hier der dritte und sechste Vers sechssilbig sind. Doch nicht nur in der Form zeigt Burns hier seine Abhängigkeit von schottischen Vorbildern, auch der Stoff wurde ihm durch sie nahe gebracht, und zwar führt Wallace in seinem „Essay über den Charakter und das Genie von Robert Burns", der sonst die Quellenfrage nur streift, für dieses Gedicht Hamilton of Gilbertfield's "Last Dying Words of Bonnie Heck"[1]) an. "Mailie's Elegy" hatte ein erstes glänzendes Vorbild in dem oben erwähnten "Epitaph of Habbie Simson" des Robert Semple of Beltrees[2]). Ramsay und Fergusson ahmten es wiederholt nach, und Burns stand ihnen darin nicht nach. In dieselbe Kategorie gehören seine Elegien "on the Death of Robert Ruisseaux"[3]), "on a Scotch Bard"[4]), die berühmte auf "Tam Samson"[5]) mit dem effektvollen Aprosdoketon und die gewandte "on Captain Matthew Henderson"[6]). Eine engere Anlehnung an die "Elegy on the Death of Mr. David Gregory" des Fergusson ist noch zu konstatieren. Sie lautet:

"Now mourn, ye college masters a'!
And frae your ein a tear lat fa',

---

1) cf. den Neudruck von Watson (Glasgow, 1869) I, p. 68 f.
2) cf. Irving, Hist. of Scotish Poetry, p. 575—577.
3) Wall. I, p. 136.
4) Wall. I, p. 369.
5) Wall. I, p. 404.
6) Wall. III, p. 190.

Fam'd Gregory death has taen awa'
Without remeid:
The skaith ye' ve met wi's nae that sma'
Sin Gregory's dead".

Von kleineren Zügen ist noch die Aufforderung, Trauerkleider anzulegen und mit in den Jammer einzustimmen, schon in der Vorlage vorhanden.

Mit *"John Barleycorn"*[1]) begiebt sich Burns auf das Gebiet der komischen Ballade, aber nur als Bearbeiter eines alten Stoffes. Robert Jamieson[2]) verzeichnet in seinen "Popular Ballads and Songs" eine Version, die alle Züge der schlechten Behandlung des edlen Sir John enthält. Abweichend sind nur Anfang und Ende: Aus Rache schwören hier Sir Richard Beer und Sir William Whitewine, die in einer Schlägerei der Kraft des Sir John Barleycorn unterlagen, ihren Gegner zu töten. Der Schluss besingt hier die verhängnisvollen Folgen des Biergenusses, nicht wie bei Burns die anregenden. Aber in einer ebenfalls von Jamieson aufgezeichneten Fassung: "The Little Barly-Corne", der darin als "the cunningst alchymist that e'er was in the land" gefeiert wird, werden seine Erfolge namhaft gemacht.

" 'Twill make a coward not to shrinke, But be as stout as may be	cf. bei Burns, v. 52.
'Twill make a weeping widow laugh And soone incline to pleasure"	cf. bei Burns, v. 55/56.

Die Schlussstrophe enthält die Mahnung:

"Then take your liquor, do not spare, But clear carouse it up".	cf. bei Burns, v. 57/58.

Der Anfang der Burns'schen Bearbeitung hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem Eingang der Fassung, die Robert Bell in seinen "Early Ballads" mitteilt. Die erste Strophe lautet da:

---

[1]) Wall. I, p. 93.

[2]) in Brandl's trefflicher Skizze der „engl. Volkspoesie" fälschlich John J. genannt, wohl eine Verwechslung mit dem Lexikographen.

"There came three men out of the West
Their victory to try
And then they have taken a solemn oath,
Poor Barleycorn should die".

Henley will in seiner Ausgabe das ungrammatische "was" der ersten Zeile mit dem Anfang von "There was three ladies in a ha'" (aus Herd's Sammlung) in Verbindung bringen. Bell sieht in Burns' Zusätzen und Änderungen keine Verbesserungen, da sie der Einfachheit entbehren. Sie sind jedoch so geringfügiger Natur, dass ihnen der Vorwurf erspart bleiben kann. Absichtlich scheint nur der gleichmässige Eingang der dritten, vierten und fünften Strophe: mag sein, dass die Epitheta der Jahreszeiten "the cheerful Spring", "the sultry suns of Summer", "the sober Autumn" zu gesucht und nicht volkstümlich genug sind. Das einzige, was Burns, der auch das Versmass der Quelle beibehalten, hinzugefügt hat, ist der patriotische Wunsch am Schluss, der das Ganze weihevoll abschliesst.

In den Liedern dieser Zeit nähert er sich sehr Ramsay, dessen "*Corn Rigs*"[1]) und "*Nanie, O*"[2]) von ihm mit neuen Texten versehen wurden, offenbar weil ihm die alten zu sehr missfielen. George Thomson hat recht, wenn er "My Nannie, O" "the poorest stuff" nennt, "that Allan Ramsay ever wrote"[3]). Der Anfang ist geradezu unausstehlich. Interessant ist es, bei diesem Liede zu sehen, wie Burns an Kleinigkeiten später noch feilte, denn er wollte den „schrecklich prosaischen" Stinchar ausmerzen und durch Lugar ersetzen. Als er mit Thomson, seinem Herausgeber, später in Correspondenz trat, hat er manche solche Nuance des Ausdrucks wie Gedankens reiflich erwogen und dabei bewundernswerten künstlerischen Feinsinn entwickelt. Er war der Ansicht, dass die Götter den Schweiss vor die Tugend gesetzt haben: "I have not a doubt but the knack, the aptitude to learn the muses'

1) Wall. I, p. 97.
2) Wall. I, p. 100.
3) Wall. III, p. 353.

trade is a gift bestowed by Him "who forms the secret bias of the soul"; but I as firmly believe that excellence in the profession is the fruit of industry, labour, attention and pains[1])."

An Schlichtheit des Ausdrucks wie an Innigkeit des Gefühls steht allen *"Mary Morison"*[2]) voran. Haliburton hat auf die Ähnlichkeit mit den "Lines to a Lady" des Dunbar aufmerksam gemacht, der auch das Versmass $\overset{4}{a}\,\overbrace{b\,a\,b}\,b\,c\,b\,\overset{4}{c}$ besitzt. Aber es ist höchst unwahrscheinlich, fast ausgeschlossen, dass Burns den älteren Dichter überhaupt gekannt hat, von den Proben abgesehen, die Ramsay's "Evergreen" enthielt. Erwähnenswert scheint es, dass das Gleichnis vom Geizhals wieder in "To Mary in Heaven" begegnet ("and fondly broods with miser-care") und die Zeilen:

> "O Mary, canst thou wreck his peace,
> Wha for thy sake wad gladly die?"

beinahe wörtlich in "Fair Eliza" wiederholt sind. Besondere Auszeichnung gebührt der zweiten Strophe, die ganz den Stempel Burns'scher Persönlichkeit trägt:

> „Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,
> Was mich, den Armen, quält",

scheint uns der einsame Robert zuzurufen, der, an sein Lieb denkend, traurig in einer Ecke der Halle sitzt, „da alles froh erscheint".

In dem Liede *"Green grow the Rashes"*[3]) ist der Chor alt[4]), das Obscöne hat Burns ausgemerzt. Die zweite Strophe mit ihrer Verachtung des Reichtums, der dem Herzen fremd bleibt, führt einen Goldsmith'schen Lieblingsgedanken aus: so am Ende des "Traveller" (v. 431), wo der Vielgewanderte das Facit seiner Erfahrungen zieht:

> "Still to ourselves in every place consign'd,
> Our own felicity we make or find".

---

1) Brief an Dr. Moore, 4. Januar 1789.
2) Wall. I, p. 95.
3) Wall. I, p. 126.
4) cf. Herd II, p. 224.

Die wundervolle Schlussstrophe zeigt merkwürdige Ähnlichkeit mit einer Stelle der Ansprache an das weibliche Geschlecht aus der Komödie "Cupid's Whirligig" vom Jahre 1607[1]).

— — "Man was made when Nature was
But an apprentice, but woman when she
Was a skilful mistress of her art."

Warum sollte Burns nicht zufälligerweise diese Komödie gekannt haben, er, der doch auch eine Stelle aus Vanbrugh citiert[2]) und vielleicht bei dem "Plain-Dealer" des Wycherley eine Anleihe gemacht hat? Haliburton verweist für diesen Passus wieder auf Dunbar, der die Königin Margarete also feierte[3]):

"Sche has the maid this verray wairldis chois,
Schawing on the hir craftis and hir micht."

Auch in "*Rantin, rovin Robin*"[4]) ist der Chor alt[5]), das Versmass das gleiche wie in "Tibbie, I hae seen the day". Dem Neugeborenen wird darin von Frau Nachbarin das Horoskop gestellt: er ist nicht auf den Kopf gefallen, er trägt das Herz auf dem rechten Fleck, im Leben wird's ihm nicht leicht fallen, er wird berühmt werden und — nicht zum letzten — für das holde Geschlecht schwärmen, so prophezeit die Gevatterin. Das Gedicht ist ein Meisterwerk des Witzes und der Schalkhaftigkeit.

"*The Belles of Mauchline*"[6]) verbinden zwei- und vierhebige Verse zu Strophen, so wie Young's "Ocean". Aus dessen "Complaint" (II, 168) hat Burns den Vers: "Life's cares are comforts" für das Gedicht "*No Churchman am I*"[7]) entlehnt. Sonst ist dieses ganz im Geschmack der anakreontischen Lieder geschrieben; aus einem solchen, ge-

---

1) Wall. I, p. 127.
2) Wall. I, p. 142.
3) in Schipper's Ausgabe, p. 121.
4) Wall. I, p. 136.
5) cf. Chambers, Songs prior to Burns, p. 84 und Henley, IV, p. 85.
6) Wall. I, p. 138.
7) Wall. I, p. 129.

druckt in der Sammlung "The Charmer", stammen das Metrum sowie die Refrainzeile von der "big-bellied bottle"[1]. Endlich enthält noch die *Grabschrift auf seinen Vater*[2]) einen Vers aus Goldsmith's "Deserted Village" (v. 164): "ev'n his failings lean'd to virtue's side". Hier stossen wir zum ersten Male nachweisbar auf den Namen des Dichters, der auf Burns den nachhaltigsten Einfluss geübt hat. Dessen von Rousseau'schem Geiste erfüllten Epen, die nirgends das volle Erdenglück finden, sondern nur "domestic joy", die Herolde von "humble happiness", wurden für Burns eine Fundgrube lauterer, hehrer Gedanken.

Ganz in Goldsmith'schem Ideenkreise bewegt sich Burns in der "*Epistle to Davie, a Brother Poet*"[3]), die an der Spitze einer langen Reihe von literarischen Episteln steht. Auch diese Gattung fand er bei seinen Vorgängern bereits ausgebildet vor. Allan Ramsay unterhielt einen solchen Briefwechsel mit Hamilton of Gilbertfield; weniger hatte Fergusson hier geleistet. Was zeichnet nun die Burnsschen Briefe aus, dass wir sie trotz vieler persönlicher Anspielungen, trotzdem sie an uns gleichgültige Adressaten gerichtet sind, heute nicht allein noch geniessbar finden, sondern stets neue Reize darin entdecken? Ist es der Reichtum an originellen Gedanken, die uns immer wieder fesseln? — Es ist die grosse Kunst, oft Gedachtem eine neue, bessere Fassung zu verleihen, der alten Münze ein neues Bild aufzuprägen; es ist die grössere Kunst, zu unserem Herzen zu sprechen. Das Geheimnis ihrer Wirkung beruht zum guten Teil auf der Befolgung des Pope'schen Lehrsatzes: "What oft was thought, but ne'er so well express'd"[4]). Selbstbewusst hat der Kritiker von Twickenham sein Princip ausgesprochen: „Ausdruck ist des Gedankens Kleid[5]"); hätte er nur nicht allzu eifrig danach gestrebt!

[1]) cf. Henley I, p. 417.
[2]) Wall. I, p. 110.
[3]) Wall. I, p. 144.
[4]) Ess. on Criticism, v. 298.
[5]) Ess. on Criticism, v. 318.

Menschlich näher rückt uns aber der schottische Barde durch eine zweite Seite seines Wesens. "Gie me a spark o' nature's fire", ruft er aus,

> "That's a' the learning I desire;
> My muse, tho' hamely in attire,
> May touch the heart".

Doch er hat es wahrlich nicht nötig, sich

> "a spunk o' Allan's glee
> Or Fergusson's the bauld and slee"

zu wünschen. Nach dem schönen Ausspruche Walter Scott's hat sich an Ramsay's Lampe die herrliche Fackel des "Ayrshire ploughman" entzündet; aber was ihn so unendlich weit über alle die erhebt, deren Erbschaft er angetreten hat, besteht darin, dass er als erster bewusst das höchste Gesetz aller Kunst befolgt hat: "art must follow nature". In der Theorie war ihm auch hier Pope längst vorangeeilt, aber in Wirklichkeit war wohl keiner jemals weiter von diesem Ideal entfernt als eben Pope, dessen eigene Devise stets gewesen war: "Nature must give way to art".

Charakteristisch und originell sind gleich die Eingangsverse der "Epistle to Davie". Wir gewöhnlichen Menschenkinder werfen einen Blick auf den Kalender und setzen das Datum unseren Briefen voraus; anders der Dichter, der die Zeit nach irgend einem Ereignis aus der Natur bestimmt: die Rosenhecken blühen wieder, Schnee liegt noch vor der Thüre, die Regenschauer klatschen nieder u. s. w. Mehrere Male hat er so datiert, z. B. die beiden Episteln an Lapraik[1]) und die an den Rev. John M 'Math.[2]) Zuerst steigt ihm ein leises Gefühl des Neides auf, da er die Reichen jetzt im warmen Zimmer weiss, aber er tröstet sich bald damit, dass die wahre Zufriedenheit und das Glück nicht durch den Besitz irdischer Güter bedingt sind,

---

1) Wall. I, p. 158 u. 163.
2) Wall. I, p. 193.

sondern in dem rechtschaffenen Herzen ihren Sitz haben. So hatte auch Ramsay, von dem die Worte: "mair spier na, nor fear na" entlehnt sind[1]), den Preis der Zufriedenheit angestimmt:

> "The poor and rich but differ in the name.
> Content 's the greatest bliss we can procure
> Frae 'boon the lift; without it kings are poor."[2])

Solche Unterschiede sind erst durch die menschliche Gesellschaftsordnung geschaffen worden, der Natur sind sie fremd; denn ihre Gaben sind Gemeingut aller. Möglich, dass er die Anregung zu diesem allerdings häufig vorkommenden Gedanken aus Mrs. Barbauld's "Petition of a Mouse" bekam:

> "The chearful light, the vital air
> Are blessings widely given;
> Let nature's commoners enjoy
> The common gifts of heaven."

Freilich später diente sie ihm zur Zielscheibe seines Spottes, wenn er in dem "Poem on Pastoral Poetry" ihr süsses Lied mit Sappho's Flamme verglich. Denselben Gedanken hat er gelegentlich noch variiert, so in dem von Fergusson's "Ode to the Bee" inspirierten "On scaring some Water-fowl in Loch-Turit". Was kümmert ihn deshalb der Hochmut jener, die ihn verächtlich anblicken? Wir sind schon ganz in Goldsmith'scher Sphäre angelangt, dessen Sprache, nur wenig durch den Dialekt verschleiert, uns aus einer Variante zur neunten Strophe entgegenklingt[3]):

> "In all my share o' care an' grief,
> Which Fate has largely given,
> My hope, my comfort, an' relief
> Are thoughts of Her and Heaven."

---

[1]) cf. die Anmerkung zu dieser Stelle im "Centenary Burns", I, p. 370.

[2]) "Gentle Shepherd".

[3]) Wall. I, p. 483.

Man vergleiche damit "Deserted Village", v. 83 f.:

> "In all my wand'rings round this world of care,
> In all my griefs — and God has given my share —
> I still had hopes . . . . . ."

Jene haben keinen Grund für ihren Stolz, er hätte ein Recht dazu, denn die Freundschaft gewährt ihm Freuden, die sie nicht kennen. So fordert auch Shenstone in der neunten Elegie zur Verachtung der Reichen auf; gilt ihm doch die Freundschaft mehr:

> "Blest with thy friendship, can I wish for more?
> I'll spurn the boasted wealth of Lydia's king."

Man sieht, wie sich hier verschiedene Einflüsse mischen, schottische wie englische Dichter haben Gedanken beigesteuert, aber der Ausdruck bleibt fast überall originell und ist von einer Prägnanz, die schwerlich übertroffen werden kann. Auch die complizierte metrische Form ist nicht erfunden, sondern, wie Burns selbst in den Anmerkungen zu Johnson's "Musical Museum" schreibt[1]), eine Nachahmung des Versmasses von "The Cherry and the Slae", ihm jedenfalls aus Ramsay's "Evergreen"[2]) bekannt. Das Gedicht hat Alexander Montgomerie (1556—1610) zum Verfasser, der zwar nicht der Erfinder dieser vierzehnzeiligen Strophe gewesen zu sein scheint; allein ihr früherer Ursprung ist dunkel. Von ihm hat sie Ramsay erlernt und in seiner "Vision"[3]) nachgebildet. Burns hat sie im ganzen siebenmal gebraucht, doch hier in der grössten Ausdehnung und mit der höchsten Vollendung. Ihr Schema ist: $\overset{4}{a}\ \overset{4}{a}\ \overset{3}{b}\ \overset{4}{c}\ \overset{4}{c}\ \overset{3}{b}\ \overset{4}{d}\ \overset{3}{e}\ \overset{4}{d}\ \overset{3}{e}\ \overset{2}{x}$[4]) $\overset{3}{f}\ \overset{2}{x}\ \overset{3}{f}$.

Für die meisten dieser Briefe, die ganz des Augenblicks Laune eingab, hat Burns jedoch die beweglichere und daher zu persönlichen Mitteilungen geeignetere sechszeilige Strophe bevorzugt. Es sind mehr oder minder

---

[1]) Wall. IV, p. 396.
[2]) vol. II, p. 98.
[3]) vol. I, p. 119.
[4]) x = Binnenreim.

Gelegenheitsdichtungen, in divinatorischen Stunden entstanden und so "like by chance" aufs Papier geworfen: "Whene'er my muse does on me glance, I jingle at her"[1]). Dies ist insofern von Wichtigkeit, als sich auch diese weniger bedeutenden Arbeiten dem Ganzen ein- und unterordnen und ein neuer Beweis dafür sind, dass sich Dichten und Leben bei Burns völlig decken, und so wie jenes nicht ohne dessen Kenntnis verständlich wird, dieses erst durch jenes die rechte Beleuchtung erhält. Diese unlösbare Verbindung von Dichtung und Wirklichkeit wird dann bei den Dichtern der „satanischen Schule" zum Princip erhoben. Bei Pope waren noch solche Episteln zu Ablagerungsstätten moralischer Emanationen benutzt worden, und doch wünscht sich Burns die Wurfgeschosse von Pope's Satire, um die Schurken an den Pranger zu stellen. Sein erlauchtes Muster waren aber vielmehr die "Seven Familiar Letters", die zwischen William Hamilton und Allan Ramsay gewechselt worden waren, mit ihnen wie mit dem armen Fergusson möchte er die „Höhen des Ruhmes erklimmen"[2]). Sie ruft er als seine Schutzpatrone an; ein Fünkchen ihrer Fröhlichkeit wäre für ihn „Wissenschaft genug". Der lose "Rab the Ranter", wie er sich scherzweise unterzeichnet in Erinnerung an den lustigen Pfeifer gleichen Namens aus dem alten Liede "Maggy Lauder"[3]) hat sich eine eigene Lebensphilosophie gezimmert:

"An honest man may like a glass,
An honest man may like a lass."

Wieder ist es der "honest man", den er nicht müde wird zu besingen, wie den Winter unter den Jahreszeiten[4]) und die Drossel unter den Vögeln. Bei einem guten Schluck will er dann mit dem Freunde zusammensitzen und sein Herz erheitern, so wie Hamilton in der ersten Epistel an

---

[1]) Epistle to Lapraik, bei Wall. I, p. 160.
[2]) Epistle to William Simson, bei Wall. I, p. 178.
[3]) bei Herd II, p. 72.
[4]) cf. Wall. I, p. 180.

Ramsay schreibt: beim Wein wollen wir "drown ilk dull care and aching pain"; denn "man for society was made", heisst es in des letzteren „Ansprache der Muse an George Drummond"[1]), und ebenso bei Burns:

"The social, friendly, honest man --
'Tis he fulfils great Nature's plan."

Es ist natürlich unmöglich, für einen jeden dieser Briefe ein bestimmtes Vorbild ausfindig zu machen; aber im einzelnen sind die "Seven Familiar Letters" von Einfluss darauf gewesen.

Derselben Zeit gehören einige Satiren an. Carlyle hat geistreich darüber speculiert, was Burns auf dieses Gebiet der Dichtung getrieben hat, und sich dahin erklärt, dass bei ihm nicht das Juvenalische Wort zutrifft: "Indignatio facit versum", sondern dass seine Liebe zu allem, was recht und wahr ist, — gewissermassen also die Kehrseite der Medaille —, diese Art der Verteidigung führt, indem sie das Falsche, Unwahre, Heuchlerische ans Licht zerrt.

"Death and Dr. Hornbook"[2]) verspottet einen Quacksalber, der durch seine Pfuscherei dem Tod neue Opfer in die Arme treibt. Den Namen "Hornbook" hat er wohl aus der ersten Quelle der Belehrung, seinem Schulbuche, geschöpft[3]). Die Figur dieses "archquack" hat auch schon Dunbar, bei ihm heisst er French John[4]). Besonders gelungen ist der Anfang, die Heimkehr des bierschweren Bäuerleins, in manchem trefflichen Zug Burns' Meisterwerk, Tam o'Shanter, vorausahnen lassend. Ob der Mond drei oder vier Hörner hat, kann die schwankende Gestalt nicht mehr unterscheiden, aber sie hat nicht bis zu dem Stadium gekneipt, wo man Hügel, Stein und Busch mit Geistern und Hexen zu verwechseln pflegt, wie es dem armen Tam erging.

---

1) vol. I, p. 113.
2) Wall. I, p. 150.
3) cf. Robertson, p. 230.
4) cf. Robertson, p. 275.

"*The Twa Herds* or The Holy Tulyie"[1]) mit einem Motto aus Pope hat die Kämpfe zweier religiöser Parteien, der Auld Lights und New Lights, zum Vorwurf, noch in allegorischer Einkleidung, aber mit rücksichtsloser Satire gegen die Geistlichkeit.

Die grimmigste und prächtigste ist "*Holy Willie's Prayer*"[2]), ebenfalls mit einem Motto aus Pope. Als er eine Abschrift des Gedichtes an den ihm befreundeten M 'Math schickte, gab ihm der Dichter selbst den besten Geleitspruch mit auf den Weg:

"All hail, religion, maid divine!
Pardon a muse sae mean as mine,
Who in her rough imperfect line
    Thus daurs to name thee;
To stigmatize false friends of thine
    Can ne'er defame thee."

War er hier ohne jegliches Muster? Allan Ramsay hatte sich auch schon an der Satire versucht: "Lucky Spence's last Advice", einer alten Kupplerin Testament, und "The last Speech of a wretched Miser", eines Geizkragens Abschiedsrede, sind zum Teil ausserordentlich witzig, aber doch mehr witzig als giftig. Die Liedersammlungen, z. B. "The Lark", haben manche frivole Nummer, die die erotischen Gefühle der Geistlichen in den Schmutz zieht. Auch in "Teatable Miscellany"[3]) findet sich ein Beispiel, aber weit ungefährlicher als hier. "The Fair Penitent" berichtet dem friar, dass sie sich mit ihrem Liebhaber vergangen, worauf er sie zur Busse nach Rom schicken will. Sie möchte ihren Schatz gerne mit auf die Wallfahrt nehmen; er belehrt sie jedoch, dass das nicht statthaft sei:

"But if with me you'll repeat the same,
    I'll pardon your past failing".

Vielleicht hat man von diesen kleinen Anfängen auszugehen. Schwerlich wird man in der Weltliteratur der Heuchler

---

1) Wall. I, p. 173.
2) Wall. I, p. 186.
3) vol. I, p. 39.

ein genialeres Exemplar finden, einen diabolischeren Teufel, als diesen Holy Willie.

Dagegen ist selbst der wirkliche Beherrscher der Hölle, so wie er in der *"Address to the Deil"*[1]) geschildert wird, zahm. Bezeichnender Weise hat Burns aus Milton's „Verlorenem Paradies" (I, v. 128) sein Motto geholt. Hier war ja diese „erhabene Persönlichkeit" ganz in den Vordergrund getreten. Treffend nennt deshalb Henley die "Address" des Burns "a good-natured burlesque of the Miltonic ideal of Satan." Die Anfangsverse sind eine Nachahmung von Pope's Dunciade (I, v. 19/20), wieder ein Beweis, wie gut Burns gerade mit diesem bekannt war:

> "O Thou! whatever title please thine ear,
> Dean, Drapier, Bickerstaff, or Gulliver."

Und so wie dort von Swift, heisst es hier:

> "O Thou! whatever title suit thee —
> Auld Hornie, Satan, Nick or Clootie."

Auch Fergusson hat den "Auld Nick" in der "Tron Kirk Bell"; der Beginn seines "Caller Water":

> "Whan father Adie first pat spade in
> The bonny yeard of antient Eden" . . .

hat bei Burns des fünfzehnten Verses erste Zeile:

> "Lang syne in Eden's bonie yard"

hervorgerufen.

Derselbe Fergusson, in dem „der grössere Dichter den besten Ausdruck des Geistes ehrte, der ihn selbst beseelte",[2]) hat ihm den Stoff zu *"Halloween"*[3]) geliefert. Hätte damals schon das aktuelle Schlagwort des Plagiats existiert, Burns wäre der Anklage des literarischen Diebstahls nicht entgangen. Glücklicherweise war zu allen Zeiten in der Dichtkunst nicht das „Was?", sondern einzig das „Wie?" entscheidend. Hier nehmen die satirischen

---

[1]) Wall. I, p. 223.
[2]) Walker "Three Centuries of Scotish Literature", vol. II, p. 47.
[3]) Wall. I, p. 200.

Elemente nicht mehr den ersten Platz ein; es ist in der Hauptsache eine Beschreibung schottischer Volksgebräuche am Abend von Allerheiligen. Goldsmith, der Hauptvertreter der „häuslichen Freude“, gab ihm für dies Gemälde den Grundton mit den aus dem „Verlassenen Dorfe“ entlehnten Versen (v. 253 f.):

"To me more dear, congenial to my heart,
One native charm, than all the gloss of art."

Noch ausführlicher als Fergusson, der dem Gegenstand zwei "Hallowfair" betitelte Gedichte gewidmet, hat sich John Mayne (1759—1836) mit demselben Thema befasst in zwölf ebenfalls Halloween genannten Stanzen. Folgende Züge mögen von ihnen beiden auf Burns übergegangen sein: Das fröhliche Landvolk versammelt sich, bunt aufgeputzt im Sonntagsgewande; Fergusson beschreibt den Staat der Mädchen, Burns die Kleidung der Bursche. "The auld Guidwife" sitzt unter ihnen und verteilt die Nüsse zum geheimnisvollen Liebesorakel. Dazu gehört auch der Brauch, "blueclue" in den "kiln-pat" zu werfen, schon von Mayne erwähnt. Das lustigste Abenteuer ist, dass Einer von der Gesellschaft in eine Pfütze plumpst, so bei Mayne und Fergusson; bei Burns ist es Eine, wodurch der Reiz noch erhöht wird. Nach mancher Fährlichkeit kommen sie dann am flammenden Kamin zusammen und stärken sich bei munterem Geplauder mit Speis' und Trank. Das Gerippe fand Burns also wieder vor, aber er setzte erst Fleisch und Muskeln an, ja noch mehr, er blies dem Körper erst Leben ein. Die ältesten Vorbilder dieser Art sind "Christ's Kirk of the Grene" und "Peebles to the Play". Die Technik ist hier schon ganz die gleiche: Aufbruch am frühen Morgen, Beschreibung der Ereignisse während des Tages und Rückkehr der Paare am Abend. Dieses Schema geht durch: Fergusson hat es noch in den "Leith Races", bei Burns werden wir es in "The Holy Fair" wieder antreffen, und in dem Fragment "A Mauchline Wedding"[1]) blinkt es durch. Aber sie haben noch mehr

[1]) Wall. IV, p. 324.

geliefert als den Plan: aus ihrer Strophe ist auch mit leichter Veränderung die Form dieser ländlichen Festbeschreibungen erwachsen. "Christ's Kirk" hatte ursprünglich zehn Verse: acht paarweis reimende vier- und dreitaktige, einen Eintakter und die aus vier Hebungen bestehende Refrainzeile. Als Allan Ramsay dies Gedicht in sein "Evergreen" aufnahm, dichtete er mit kühner Hand eine Fortsetzung dazu, das Metrum nur wenig variierend: die zehnte Zeile fiel weg, und dafür trat der Refrain in die neunte, die des tönenden Abschlusses halber einen Takt mehr bekam und nun jedesmal mit "this day" oder "that night" endigte. Fergusson hat sich des Reimes Mühe etwas erleichtert, wenn er in seinen "Leith Races" sie auf vier reduzierte. Genau so übernahm Burns die Strophe, nur dass er gelegentlich als Zierrat in die viertaktigen Verse einen Binnenreim einschob.

Auf's engste hiermit verwandt ist "*The Holy Fair*"[1]), der Zeit nach eine etwas spätere Produktion, aber ihrer grossen Ähnlichkeit wegen nicht gut von der vorausgehenden zu trennen. Sie sind, um gleich ein Citat daraus zu gebrauchen, "like sisters twin, in feature, form and claes", oder, um nicht figürlich zu reden: Stoff, Form und Technik sind nach der alten Schablone gehandhabt. Wieder ein Bauernfest, eine Art Kirmess mit Kommunion, Gewimmel auf den Wegen, alles pilgert nach der Stätte im Freien hinaus; dann folgt die Beschreibung des Tages selbst, ungefähr die Mitte haltend zwischen wirklich Geschautem und phantastischer Karrikatur; am Abend läutet die Glocke heim. Mit diesem Stoff sind einige Abschweifungen verquickt, so ein wundervolles Lob des Trinkens. Auch der Anfang trägt ein etwas anderes Gepräge: An einem schönen Sommertage, „wenn lau die Lüfte wehen", trifft der Dichter drei weibliche Gestalten, von denen sich ihm die jüngste als "Fun" vorstellt und ihn zur Kirmess einlädt. Die beiden älteren, Aberglaube und Heuchelei, ziehen

---

[1]) Wall. I, p. 358.

voraus, hinterdrein Fun mit dem Poeten, der nur noch schnell, wie John in Fergusson's "Hallowfair", sein Sonntagswamms anlegt. Will man die Ähnlichkeit in ihrem ganzen Umfange erkennen, so müsste man die ersten sechs Strophen von Burns und die ersten vier von Fergusson's "Leith Races" neben einander drucken. Dann gewinnt man fast den Eindruck einer Palinodie. Augenfällig ist die Einführung des imaginären Wesens Fun nach Fergusson's Muster erfolgt. Also stellt sich hier "Mirth" vor:

"I dwall amang the caller springs
That weet the Land o' Cakes,
And aften tune my canty strings
At bridals and late-wakes:
They ca'me Mirth; I ne'er was kend
To grumble or look sour,
But blyth wad be a lift to lend,
Gif ye wad sey my pow'r
An' pith this day."

Über dieses Kunstmittel urteilt Angellier in dem trefflichen Abschnitt seines Werkes über Fergusson's Einfluss auf Robert Burns[1]): „Fergusson führt eine imaginäre, abstrakte Figur ein, die Heiterkeit, die er trifft und mit der er sich auf den Weg macht. Die Idee ist in recht unglücklicher Weise ersonnen, denn sie fügt nichts hinzu und hat den Fehler, in ein realistisches Gemälde eine fade Allegorie im Geschmack des 18. Jahrhunderts einzuführen." Das Versmass entspricht genau dem der "Leith Races". In der Einkleidung scheint die Praetermissio: "'Twad be owre lang a tale to tell" (v. 199) eine Reminiscenz aus Mayne's "Halloween" zu sein, der sich ebenfalls dieses Stilmittels bedient: "But 'twere a langsome tale to tell".

Schwerlich würde man heute noch die Werke von Robert Fergusson, der nur wegen seiner Jugend ein besonderes Interesse beanspruchen darf, lesen, hätte ihnen nicht ein Grösserer, ein Berufener erst dadurch die Weihe gegeben, dass er sie — man kann nicht eigentlich sagen — nachgeahmt hat, aber dass er von ihnen ausging und nach

[1]) vol. II, p. 74.

seiner Façon dieselben Gegenstände behandelte. Sie wurden für ihn zum Fundament, auf dem er seine eigenen prächtigen Gebäude errichtete. Aber jener hatte ihm doch den Plan vorgezeichnet, er hatte das Material auszusuchen verstanden und mit seiner schwachen Kraft die erste Roharbeit daran begonnen, wie der Schüler, der dem Meister einen Gipsabguss herstellen darf. So muten uns "Hallowfair" und "Leith Races" an. Eng war auch der Kreis dessen, was er zu bearbeiten sich unterfing. Von eigener Anschauung ausgehend, hatte er ohne höhere künstlerische Idee schottische Vorgänge, schottische Sitten, schottisches Wesen dargestellt, gewiss in der Wahl seiner Stoffe nicht ohne Geschick, doch ihrer Ausführung haften zu sehr die Schlacken lokaler Enggrenzigkeit an. Das rein Stoffliche überwiegt darin, das allgemein Menschliche fehlt. Der unglückliche Jüngling, der am Hungertuch nagen musste und schliesslich dem Wahnsinn anheimfiel, hatte ihnen wenig Seele einzuhauchen. Erst unter der kraftvollen Hand eines wahren Genies streifen diese Gebilde ihre Hülle ab und werden von seinem Odem neu belebt.

Nur ein Gedicht hatte Fergusson hinterlassen, das man mit anderem Masse messen darf, da man hier die ersten Ansätze künstlerischer Intention durchspürt, so ein Besseres, vielleicht sogar Gutes versprechend: "The Farmer's Ingle". Es verrät noch die Spuren der alten Technik und reiht sich somit an die vorherigen descriptiven Stücke an: die Heimkehr nach des Tages Arbeit zu dem warmen Herd, die Beschreibung ländlich-sittlicher Familienscenen, der Aufbruch zum Schlafengehen. Aber was es über diese, von denen es schon äusserlich durch das Metrum geschieden ist, erhebt, das liegt in der Wahl des Stoffes: nicht mehr blosse Beobachtung nach dem Leben, sondern ein Schein poetischer Verklärung fällt darauf; ein Bildchen des Lebens, doch mit warmen, poetischen Farben gemalt; kein neues Motiv, aber das ewig Darstellbare mit anderem Auge geschaut. So wird es zwar dem klassischen Ideal des Kunstkritikers vom Schlage Matthew Arnold's nicht

entsprechen, denn für diesen ist nicht einmal die Welt von Burns' *"Cotter's Saturday Night"*[1]) eine schöne, aber man wird schon dem Vorbild echtes Gefühl und eine gewisse natürliche Anmut nachrühmen müssen. Und noch aus einem anderen Grunde wird man es hochschätzen: es hat einem Grösseren den Anstoss zu einer unvergänglichen That gegeben[2]). Folgende Züge sind beiden gemeinsam: Die erste Strophe giebt das Thema an, wir treten gleich medias in res ein: ein kalter Wintertag, früh bricht der frostige Abend herein, müde vom Tageswerk sehnt sich der Bauer nach Hause; die Tiere, die Genossen seiner Arbeit, werden vom Pfluge gespannt. Im Gegensatz zu der unfreundlichen Witterung draussen empfängt ihn daheim das warme Herdfeuer, an dem schon sein liebevolles Weib seiner harrt. Das einfache Mahl, das nach der körperlichen Anstrengung trefflich mundet, wird im Kreise der Familie eingenommen. Dann bleibt man noch in traulichem Geplauder bei einander, unterhält sich über das Neuste und Wissenswerte; unbemerkt verrinnen unterdess die Stunden. So wie der Kamin der örtliche Mittelpunkt, ist der patriarchalische Vater der geistige. Mit frommen Wünschen für das Gedeihen einer so tüchtigen Bevölkerung und des Landes, das stolz sein kann, sie sein eigen zu nennen, schliesst der Dichter. Aber erst eine Vergleichung des Wortlautes kann uns belehren, wie eng sich Burns an sein Vorbild im einzelnen anschloss. Besonders drastisch ist die erste Strophe:

"Whan gloaming grey out o'er the welkin keeks,
  Whan Batie ca's his owsen to the byre,
Whan Thrasher John, sair dung, his barn-door steeks
  And lusty lasses at the dighting tire:
What bangs fu' leal the e'ening's coming cauld,
  And gars snaw-tapit winter freeze in vain:
Gars dowie mortals look baith blyth and bauld,
  Nor fley'd wi' a' the poortith o' the plain;
Begin my Muse, and chant in hamely strain."

---

[1]) Wall. I, p. 217 f.

[2]) cf. die ausgezeichnete Analyse von "Cotter's Saturday Night" bei Angellier II, p. 222 ff.

Auch aus anderen Werken Fergusson's mag noch das eine oder andere herübergespielt haben: so die Verachtung der das Ohr kitzelnden, aber nicht zum Herzen dringenden italienischen Musik, aus "The Daft Days"[1]):

"But banish vile Italian tricks
From out your quorum,
Nor fortes wi' pianos mix —
Gie's Tullochgorum.
For nouht can cheer the heart so weel
As can a canty Highland reel." —

Man vergleiche hiermit "Cotter's Saturday Night", v. 114:

— — — "The sweetest far of Scotia's holy lays:
Compar'd with these, Italian trills are tame;
The tickl'd ear no heart-felt raptures raise . . ."

Ferner scheint der Gedanke:

"— — in fair virtue's heavenly road
The cottage leaves the palace far behind",

der, bei Burns zwar durch das Motto aus Gray's "Elegy written in a Country Church-yard"[2]) vorbereitet, auch von Goldsmith oft genug gesungen worden ist, dem Wortlaute nach von einer Stelle aus Fergusson's "Retirement"[3]) beeinflusst:

"For the calm comforts of an easy mind,
In yonder lowly cot delight to dwell,
And leave the statesman for the lab'ring hind,
The regal palace for the humble cell."

Ausser "The Farmer's Ingle", wo wir also den Grundton und manches Motiv bereits finden, hat Allan Ramsay der Stimmung des Gedichts manchen Accord geliehen. Man ist leicht geneigt, dessen Einfluss zu gering anzuschlagen, weil man imstande ist, ein direktes Vorbild namhaft zu machen; aber es muss nachdrücklich betont werden, dass er erst in seinem Singspiel vom „artigen Schäfer" den Boden beackert und gedüngt, auf dem diese Pflanzen weiter blühen

---

1) Strophe 8.
2) Strophe 8.
3) Strophe 12.

konnten, und dass er der ganzen Gattung Literaturrecht erworben hat. Eine kleine Stelle, die sich durch die Übereinstimmung des Wortlautes empfiehlt, möge hier als Beweis genügen:

> "At e'en when he comes weary frae the hill,
> I'll have a' things made ready to his will;
> In winter, when he toils thro' wind and rain,
> A bleezing ingle and a clean hearth stane ..."

Ebenso lässt auch bei Burns den Häusler

> "His wee bit ingle, blinkin bonnilie,
> His clean hearth-stane"

die Mühe der Arbeit vergessen.

Doch nicht genug mit diesen Einflüssen schottischer Dichter, die sich vornehmlich auf des Gedichtes ersten, "in simple Scottish lays" verfassten Teil erstrecken; der zweite, in reinem Englisch geschriebene, hat manches bei den englischen Pseudoklassikern geborgt, allerdings mehr stilistischer Art. Auf Pope, den Hauptvertreter dieser Richtung, weisen zwei wörtlich entlehnte Citate: "(Hope) springs exulting on triumphant wing"[1]) und "An honest man's the noblest work of God",[2]) letzteres eines von Burns' Lieblingscitaten, sowie der "honest man" seine Lieblingsfigur. Der Ausdruck hält sich nicht frei von epigrammatischen Gnomen, die ja Pope's Steckenpferd sind; z. B. Vers 54:

> "They never sought in vain that sought the Lord aright".

Die Neigung, jedem Substantiv ein Adjektiv als Epitheton ornans beizugeben, ist ein bis zum Übermass von Pope verwandtes Stilmittel. Auffällig stark zeigt sie sich hier bei Burns, z. B. in den Versen 109 ff.: artless notes, simple guise, noblest aim, wild-warbling measures, plaintive Martyrs u. s. w. bis zum Schluss. Aus Thomson entlehnt ist auch ein solches Epitheton, das erst später, da es Mrs. Dunlop unpassend fand, geändert wurde.[3]) Das ur-

---

[1]) Windsor Forest, v. 112; (vom schwirrenden Fasan gesagt).
[2]) Ess. on Man IV, v. 248.
[3]) Wall. II, p. 38.

sprünglich in Vers 182 stehende "thro' great, unhappy Wallace heart", wie sein berühmter Landsmann geschrieben hatte, wurde erst 1793 durch "Wallace's undaunted heart" ersetzt. Wichtiger als diese Äusserlichkeit ist, dass in dem Schlussgebet, das bereits Fergusson hat, möglicherweise der Gedanke von der tugendhaften Bevölkerung, die wie eine Feuermauer die geliebte Insel schützt, aus desselben Dichters „Sommer" geschöpft ist:[1])

> "O Thou! by whose Almighty Nod the scale
> Of empire rises, or alternate falls,
> Send forth the saving Virtues round the land
> In bright patrol — — —"

Der Übergangsvers bei Burns:

> "From scenes like these, old Scotia's grandeur springs"

ist zweifelsohne Thomson nachgebildet:

> "A simple scene! yet hence Britannia sees
> Her solid grandeur rise" (Sommer, v. 421 f.)

Auch Goldsmith hat der drittletzten Strophe ihr Gepräge gegeben: die Wertschätzung einer unabhängigen Bauernschaft im Gegensatz zu Fürsten und Herren, die der Atem des Königs hinwegblasen kann:

> "Princes and lords may flourish or may fade;
> A breath can make them, as a breath has made;
> But a bold peasantry, their country's pride,
> When once destroy'd, can never be supplied."[2])

Bedeutender ist jedoch der Einfluss Shenstone's, auf dessen Namen wir hier zum ersten Male stossen. Die erste Bekanntschaft mit dem Elegiendichter hatte Burns, wie erwähnt, in Masson's Collection gemacht; später griff er wieder zu ihm, seine Bewunderung — besonders für die Elegien — unverhohlen äussernd. Bereits das im April 1783 begonnene Tagebuch enthielt zwei Citate aus ihm. Diese einmal gefasste Neigung bestand lange Zeit. Für "The Cotter's Saturday Night" kommt Shenstone's Epos

---

[1]) v. 1580.

[2]) Deserted Village, v. 51 f.

"The School-Mistress" in Betracht, ganz im Geschmacke der abgezirkelten Correktheit geschrieben, überladen mit gespreizter Rhetorik, von mythologischen Anspielungen wimmelnd. In keinem Gedichte hat sich Burns so viel von dieser klassizistischen Stilistik angeeignet wie hier. Auch die Schullehrerin, deren männlichen Collegen Goldsmith im „Verlassenen Dorf" skizziert hat, weiht den Sonntag durch Psalmensingen am Vorabend ein; auffallend, dass sie ebenfalls das Alte Testament wählt. Die vierzehnte Strophe mag wohl das Abendgebet des Vaters bei Burns inspiriert haben:

"Here oft the dame, on sabbath's decent eve
Hymned such psalms as Sternhold forth did mete . . .
Sweet melody! to hear her then repeat
How Israel's sons beneath a foreign king,
While taunting foe-men did a song intreat,
All for the nonce, untuning every string,
Uphung their useless lyres — small heart had they to sing."

Auch sie giebt gute Ermahnungen:

"And warn'd them not the fretful to deride,
But love each other, whatever them betide",

so wie bei Burns der Vater "mixes a' wi' admonition due" (v. 37—45). Endlich — und das ist nicht das Geringste — mag ihm die Spenserstanze durch die „Schullehrerin" nahe gebracht worden sein. Die „Ode im Anblick des Todes" ist zwar auch darin verfasst, doch es sind im ganzen nur drei Stanzen, deren Metrum immerhin dem Stoff adäquat erscheint. Weniger verträgt sich das pathetische Metrum hier mit dem ersten Teile des Gedichtes; das Missverhältnis springt in die Augen. Aber für den zweiten Teil war sicher die "School-Mistress" Vorbild. Ausser ihr hat Burns von Dichtungen in der Spenserstanze noch Thomson's "Castle of Indolence" und Beattie's "Minstrel" (1774) gekannt.[1])

[1]) Des letzteren that er bereits in der Epistel an Lapraik Erwähnung; in der „Vision" nennt er ihn sogar im Hinblick auf dieses Werk, das Byron nicht unbeeinflusst gelassen hat, "sweet, harmonious".

Was ist nun, so wird man fragen, bei so viel Erlerntem, Übernommenem, Nachgeahmtem Burns' geistiges Eigentum? Hat er gar nichts Eigenes hinzugefügt? Oder worin geht er über diese Vorbilder hinaus, denen er den Stoff, die metrische Form, die stilistische Darstellung verdankt? Es handelt sich hierbei nicht so sehr um Einzelheiten, die den Inhalt bereichern, wie z. B. die eingelegte Liebesepisode zwischen Jenny und dem schmucken Burschen — zweifellos ein Abglanz seiner eigenen Liebe zu Jean —, wie um einen durchgreifenden Unterschied. Vor allem ist die Kunst der Sprache zu erwähnen, die hier zu einer intimen Wirkung gelangt. Der erste Teil des Gedichtes ist abgesehen von der Widmungsstrophe im rauhen Dialekt abgefasst, dann bricht der Dichter mit den Worten: "Let us worship God" plötzlich ab und nimmt so wie der "priestlike father" eine "solemn air" an. Dem religiös-patriotischen Inhalt gemäss erhebt sich die Sprache zu reinem Englisch. In der That, dieser Wechsel von Mundart und Schriftsprache zeigt uns wieder den berechnenden Künstler, der einen wohl beabsichtigten Effekt damit erzielt. Und wozu sind ferner die Personen unter der Hand des gottbegnadeten Genies geworden? Da wo Fergusson nur angedeutet hatte, ist hier bis in Details ausgeführt. Da wo jener Typen hingestellt hatte, finden wir hier Individualitäten. Während bei jenem die Handlung in objektiv-epischer Breite zerfliesst, nimmt sie hier beinahe dramatisches Leben an. Fergusson hat in "Farmer's Ingle" sein Meisterwerk geschaffen, Burns in "Cotter's Saturday Night" gewiss nicht sein Bestes geleistet; aber es ist das Gedicht, welches die grösste Lücke hinterliesse, würde es in seinem Lebenswerke fehlen, und das wir am meisten missen würden, weil es alle Vorwürfe der Religionslosigkeit, die man auf Grund seiner bissigen Satiren gegen ihn erhoben hat, entkräftet. Carlyle, der so geistreich in dem berühmten Essay über seinen Landsmann das Wesen der Biographie darzulegen verstand, hat viel zu streng geurteilt, sonst hätte er Burns' Leben nicht voll vom Schatten des Zweifels,

seine Religion im günstigen Falle ein grosses Vielleicht nennen können. Eines besseren belehren können uns viele seiner Briefe, die er oft zum Gefäss religiöser Bekenntnisse gemacht hat. Und noch aus einem letzten Grunde schätzen wir gerade dies Gedicht besonders hoch: Burns hat darin seinem Vater, einem innerlich stolzen, tief religiösen Manne, ein Denkmal gesetzt, von dem das Horazische "aere perennius" gilt. Gerade Robert war sein Schmerzenskind, seine Leidenschaftlichkeit erfüllte ihn noch auf dem Sterbebette mit banger Sorge; aber er hatte doch in der Ferne bereits den aufgehenden Stern schimmern sehen, konnte sein Herz noch an dem Liede "My Nannie, O" erquicken und war früh davon überzeugt, dass aus dem Jungen etwas Ausserordentliches werden würde.[1]) So war es eine Dankesschuld, die hier der Sohn abtrug, wenn er den eigenen Vater für den "priest-like father" seines Gedichtes zum Modell nahm. Er brauchte sich nicht ausschliesslich an literarische Vorbilder zu halten: das, was er oft mitgemacht, konnte er im Bilde wiedergeben, und das gewann dadurch an Hoheit, wie an Wahrheit des Ausdrucks, indem er die volle Schale seiner edlen Begeisterung darüber ausgoss.

Fergusson'sche und Shenstone'sche Klänge mischen sich nicht minder in der Elegie "*Man was made to mourn*"[2]), aber hier überwiegt der Einfluss des englischen Dichters. Die Situation ist die gleiche wie in dessen siebenter Elegie:

> "On distant heaths,[3]) beneath autumnal skies[4])
> Pensive I saw the circling shades descend;
> Weary and faint I heard the storm arise
> While the sun vanished like a faithless friend.[5])
> — — —

---

1) Wall. I, p. 43.
2) Wall. I, p. 213.
3) moors, outspreading far and wide. (Die Parallelstellen beziehen sich auf Burns.)
4) chill November.
5) one evening.

In dreadful silence all was hush'd around,
While the rude storm[1]) alone distress'd mine ear.
— — —
As led by Orwell's winding banks I stray'd[2])
— — —
Instant a grateful form appear'd confest;
White were his locks[3]) — — —
Stranger, he said, amid this pealing rain,
Benighted, lonesome, whither would'st thou stray?
Does wealth or power thy weary step constrain?
Reveal thy wish and let me point the way."[4])

Die Einkleidung ist also vollständig von der Vorlage abhängig. Aus der elften Elegie, die für Burns' "Despondency" zum Modell wurde, ist der Ausdruck "manhood's active might" herübergekommen. Auch Reminiscenzen aus Young sind mit eingeflossen, so wahrscheinlich der Ausdruck "inwoven with our frame" (v. 50) aus der siebenten Nacht und sicher der Gedanke, dass die Unmenschlichkeit des Menschen gegen seinen Nebenmenschen die Wurzel alles Übels sei. So heisst es in der dritten Nacht, v. 221: "Man is to man the sorest, surest ill", und in der neunten:

"Turn the world's history; what find we there?
Man's revenge . . . . . .
And inhumanities to man".

Die beiden Schlussstrophen endlich erweitern einen Gedanken aus Fergusson's "Ode to the Bee", dass nämlich der Tod für die Armen eine Belohnung sei:

"Auld age maist feckly glowrs right dour
Upo' the ailings of the poor,
Wha hope for nae comforting, save
That dowie dismal house, the grave."

Im einzelnen liesse sich noch Ähnlichkeit mit anderen Fer-

---

1) surly blast.
2) as I wander'd forth Along the banks of Ayr.
3) hoary was his hair.
4) Young stranger
whither wandrest thou?
Does thirst of wealth thy step constrain . . .

gusson'schen Motiven konstatieren. Wallace hat ferner darauf aufmerksam gemacht, dass die metrische Struktur und namentlich der Refrain (dort heisst er mit unwesentlicher Verschiedenheit: "Ah! man is made to moan") einer alten Ballade "Life and Age of Man" nachgebildet sind. Schon als Kind hatte ihr der Dichter gelauscht, wenn sie seine Mutter einem alten, blinden Onkel vorsang, den sie zu Thränen rührte. Früh hat sie sich seinem Gedächtnis eingeprägt, denn noch in einer seiner letzten Satiren, der „dritten Ballade auf Mr. Heron's Wahl: John Bushby" hat sie ihm augenscheinlich vorgeschwebt; besonders der Anfang ist daran angeglichen.

Auch Burns' Meisterwerk, die genialen "*Jolly Beggars*",[1]) ging offenbar nur von einer älteren Ballade aus, den "Merry Beggars", die in dem zweiten Bande von Allan Ramsay's "Teatable Miscellany"[2]) gedruckt sind. Obwohl das Gedicht erst nach des Verfassers Tode veröffentlicht wurde, gehört es doch dieser Zeit an. In gewisser Hinsicht bildet es ein Pendant zu „des Häuslers Samstag Abend". Wie sich da eine züchtige Familie zur Andacht versammelt, den Sonntag würdig einzuleiten, kommt hier in der verrufenen Kneipe bei Poosie Nansie ein lichtscheues, loses Gesindel zusammen, eine Orgie schlimmster Art zu feiern. Die Stoffe divergieren zu sehr, sonst wäre man fast versucht, dieses Bettlerbacchanale als eine Parodie seiner ernsten Muse aufzufassen, etwa in der Art wie den heroischen Epen Homers ein Froschmäusekrieg an die Seite gestellt wurde, oder wie sich Shakspere über Romeo und Julia, das hohe Lied der Liebe, im Sommernachtstraum lustig gemacht hat — eine Neigung, der Burns übrigens nicht abhold gewesen zu sein scheint. Dort stolziert er auf dem Kothurn im Gebiet der Kunstdichtung herum, ohne einer neuen Gangart fähig zu sein. Hier fühlt er sich auf dem Soccus entschieden viel wohler, er kann die

---

[1]) Wall. I, p. 231.

[2]) p. 179; und schon im "Charmer" (1751).

tollsten Sprünge machen, seiner ausgelassenen Laune die Zügel schiessen lassen und ganz aus dem Borne seiner reichen Originalität schöpfen. Seine Diebesbande hat mit dem Gelichter aus John Gay's Bettleroper die Eigenschaft gemein, dass sie alle mehr oder minder für den Galgen reif sind. Sonst kann man mit diesem höchsten Triumph einer realistischen Detailmalerei nur „Wallenstein's Lager" vergleichen, das allerdings im breiten Humor nicht ebenbürtig ist. Burns' dramatische Ader kommt hier im vollsten Masse zur Geltung; ein Drama wäre ihm jedoch jedenfalls nie gelungen, dazu fehlte seinem lyrisch zerflatternden Talent die Concentration, die das Drama nun einmal erheischt.

Eine sehr ausführliche Vorgeschichte des Bettlers in der englischen Literatur bis zurück auf Copland hat Henley im 2. Bande seiner Ausgabe geliefert, ohne dass deshalb Burns alle seine Vordermänner gekannt zu haben braucht. Neben den "Merry Beggars" aus Ramsay's Teatable Miscellany sind noch "The Happy Beggars"[1]) aus derselben Sammlung zu nennen. Hier ist die Königin der Bettler mit sechs Weibern versammelt, ähnlichen Grundsätzen huldigend, wie die männlichen Genossen. So heisst hier der Refrain:

"Drink away, let's be gay,
Beggars still with bliss abound,
Mirth and joy, ne'er can cloy
Whilst the sparkling glass goes round."

Die erste Bettlerin singt:

"A fig for gaudy fashions,
No want of clothes oppresses;
We live at ease with rags and fleas,
We value not our dresses".

Ähnlich der Marssohn ("Soldier's Joy", Strophe 4):

"I'm as happy with my wallet, my bottle and my callet,
As when I used in scarlet to follow a drum".

---

[1]) vol. II, p. 148.

Von den schon in den "Merry Beggars" vorhandenen Personen hat Burns den Dichter, den viel herumgereisten Soldaten und den lustigen Fiedler ("gut-scraper") beibehalten. Die Vorliebe des Rechtsanwaltes für das schönere Geschlecht ("give me a brisk wench") teilen bei ihm alle. Auch eine gewisse antikirchliche Tendenz liegt dort vor: so spielt der Geiger jede Melodie,, nur keinen Psalm, und der fanatische Prediger findet bei seinen Hörern wenig Beifall, denn sie lassen ihn verhungern. Bei Burns kriegt der "godly old chaplain" eines ab, weil er mit den Mädels anbändelt und so sein Seelenheil verscherzt, und der Barde posaunt den berühmten Wahlspruch aus: "Churches built to please the priest". Des Lebens Not vermag ihnen nichts anzuhaben; die Weiber und ihre Flasche trösten sie über alles andere hinweg, sie sind sorg- und teilnahmslos bis zum Excess. Auch die Mädchen besitzen diese Eigenschaften und dazu eine Passion für die Uniform; so in dem Liede "Sodger Laddie", dem ein neuer Text mit Beibehaltung des Refrains wie des Metrums untergelegt ist.[1]) Ähnliche Gefühle für die Soldaten verrät das Lied "Dumbarton's Drums beat bonnie, O".[2]) Merry-Andrew und der Dichter machen von der Regel keine Ausnahme; der erste singt:

"For drink I would venture my neck;
A hizzie's the half of my craft",

und der zweite verlangt genau wie der "attorney-at-law" der Vorlage

"at night in barn or stable
Hug our doxies on the hay",

denn, fragt er:

"Does the sober bed of marriage
Witness brighter scenes of love?"

---

[1]) T. T. M. I, p. 205 oder "The Lark", Song 362.
[2]) Chambers, Songs prior to Burns, p. 371;
cf. auch Wallace IV, p. 391.

Vermutlich schwebte Burns der Refrain eines alten equivoquen Liedes vor,[1]) das er selbst umgedichtet und von den Schlüpfrigkeiten befreit hat:

"Green grows the rashes, O ·/.
The feather bed is no sae saft
As a bed amang the rashes" u. s. w.

Die Versmasse der Lieder sind durchaus gewöhnlich, in den Recitativen kommen die 14-, die 6- und die 9-zeilige Strophe zur Verwendung. Für den Wechsel von Air und Recitativo findet sich nur ein kurzes Beispiel, "A Scots Cantata", in "Teatable Miscellany".[2]) In ähnlicher Weise lösen im "Gentle Shepherd" die Lieder den Dialog ab. Unvölkstümlich ist der Boreas im dritten Vers, er fegt immer wieder bei Burns herein; "he and all his fraternity", sagt Hugh Walker in seinen „drei Jahrhunderten schottischer Literatur", "were the legacy of the earlier 18th century to Burns; but these blots never sincerely blemish the truth of the pictures." Beabsichtigt scheinen dagegen der Cupid und Bacchus in der Überleitung zu dem Liede des Barden, der sich nicht enthalten kann, mit klassischen Brocken um sich zu werfen. Noch eine kleine stilistische Nachahmung von Goldsmith ist zu notieren. Die Zeilen

"He had no wish but — to be glad,
Nor want but — when he thirsted;
He hated nought but — to be sad"

erinnern uns an dessen "Elegy on the Death of a Mad Dog" und die "Elegy on that Glory of her Sex, Mrs. Mary Blaize".

Die Welt der "Jolly Beggars" wirft ihre Schatten auf die Produktionen dieser Zeit. Üppigste Lebensfreude atmet die "*Epistle to James Smith*",[3]) der wie zum Scherz ein Motto aus Blair, dem Dichter des Grabes,[4]) vorausgesetzt

---

[1]) bei Herd II, p. 224.
[2]) vol. I, p. 25.
[3]) Wall. I, p. 249.
[4]) "The Grave", v. 88 f.

ist. Zum ersten Male begegnen wir hier diesem Namen; vielleicht konnte man schon darin eine Ähnlichkeit erblicken, dass in "Halloween" ein ängstlicher Bursche sich durch Pfeifen neuen Mut einbläst,[1]) ebenso wie der Schuljunge auf dem Friedhof bei Blair.[2]) Er spielt in Burns' späteren Dichtungen noch eine grössere Rolle. Das Leben wird hier von der heitersten Seite gefasst, dem Feenlande verglichen, in dem die Freude den Zauberstab schwingt. Die beiden grössten sind ihm natürlich "cheerfu' tankards foamin" und "dear, deluding woman, the joy of joys."

Noch rauschender giebt sich *"Scotch Drink"*,[3]) ein Hymnus auf den Whiskey, für dessen Conception Fergusson's "Caller Water" massgebend wurde. Andere Dichter, so hebt Burns an, mögen sich für Bacchus begeistern; meine Muse braucht nicht in die Ferne zu schweifen. Genau so sein älterer Bruder in Apoll, Str. 4 und 5:

> "The fuddlin Bardies now-a-days
> Rin maukin-mad in Bacchus' praise,
> And limp and stoiter thro' their lays
> Anacreontic — — —.
> My muse will no gang far frae hame — — —
> When eithly she can find the theme
> Of aquafont."

Dann werden von beiden im einzelnen die wohlthätigen Folgen des Getränks geschildert, das der beste Arzt für alle Übel und Gebrechen sei.

Darum kränkte und schmerzte es Burns auch so sehr, dass ein Zoll darauf gelegt wurde, und er richtete an die schottischen Wahlmänner daher seine bittere Klage *"The Author's earnest Cry and Prayer"*[4]) mit einem parodierten

---

[1]) "He whistl'd up Lord Lenox March
To keep his courage cheerly."

[2]) The School-boy Whistling aloud to bear his courage up. ("The Grave", v. 59.)

[3]) Wall. I, p. 272.

[4]) Wall. I, p. 277.

Motto aus Milton's "Paradise Lost" (IX, 896), wo Adam Eva anredet:

> "O fairest of Creation, last and best — — —
> How art thou lost!"

Auf das Gebiet der Sympathie für die niederen Geschöpfe führt uns das Gedicht "*To a Mouse.*"[1]) Wir berühren hiermit eine der originellsten Seiten in Burns' Wesen, wo er Töne von wunderbarer Echtheit fand. Gewiss, er war auch hier nicht ganz ohne Vorgänger; denn schwerlich hätte der Pflüger, der fern vom Getriebe der literarischen Welt aufwuchs, nicht angekränkelt von der Blässe eines in Sentimentalität schwelgenden Zeitalters, mehr als Mitleid empfunden für das graue Tierchen, das seine grausame Pflugschar heimatlos gemacht. Von dem natürlichen Gefühle bis zu der poetischen Anrede ist ein weiter Schritt, der uns zeigt, dass die Strömung seiner Zeit auch ihn mit sich riss, dass die Richtung des Jahrhunderts auch an seine Pforte klopfte. Nicht auf die Tierfabeln ist zurückzugehen, denn hier sind die Tiere nur der moralischen Lehre halber verkappte Menschen. Auch nicht auf Pope im "Windsor Forest", der kein Mitleid für den getroffenen Vogel bezeugt, sondern nur die Farbenpracht seiner Schilderung entfaltet. Für Burns auch nicht auf Shakespeare, der in "As you like it" (II. 1) den unter eine Eiche hingestreckten, melancholischen Jaques beim Anblicke eines angeschossenen Hirsches in Klagen über die Tyrannei des Menschen ausbrechen lässt; denn in ihm ist zu viel bewusstes Raisonnement. Aber Collins hatte in den orientalischen Eklogen Mitleid für die stummen Gefährten seiner Mühe gefordert, Sterne im "Tristram Shandy"[2]) eine gefühlvolle Anrede an den Esel gerichtet, in dem Wordsworth später seinen Bruder feierte, und vor allen Fergusson, der manche treffliche Parallele zwischen dem niederen Geschöpf und dem Menschen zu ziehen

---

[1]) Wall. I, p. 198.

[2]) cap. 233, Tauchnitz Ed., p. 405; vol. VII, chapt. XXXII.

wusste. Das ist auch im wesentlichen der Inhalt von Burns' Anrede an die Maus, die Mrs. Barbauld bereits zur Trägerin eines Gedichtes gemacht hatte. Der Jahreszeit entsprechend ist die Stimmung sehr düster; rührende Zärtlichkeit und aufrichtiges Mitleid für das Tierchen, dessen Unglück er wider Willen verschuldet hat und das nun schutzlos dem Winter preisgegeben ist: "Now thou's turned out, for a' thy trouble But house or hald". So hatte auch Fergusson der Golddrossel zugerufen:

"Now steekit frae the gowany field,
Frae ilka fav'rite houff and bield."

Aber noch übler ist der Dichter daran, den nicht allein die Gegenwart bekümmert, der auch auf eine traurige Vergangenheit zurück- und der Zukunft mit Bangen entgegenblickt. Wie anders heisst es doch in der lebensprühenden Epistel an James Smith:

"An anxious e'e I never throws
Behint my lug, or by my nose."

Dasselbe Motiv liegt dem Gedichte "*A Winter Night*"[1]) zugrunde, dessen Stimmung durch das Motto aus Shakspere's "King Lear"[2]) vorweggenommen wird: ein herzliches Mitgefühl für die armen, der Kälte ausgesetzten Tiere. Unter dem Einfluss des berühmten Liedes aus "As you like it",[3]) das hier paraphrasiert erscheint, digrediert Burns und geht zu dem Menschen über, in der zweiten Hälfte Töne aus Goldsmith, Shenstone und seinem "Man was made to mourn" vermengend. Hier allein können wir direkte Anlehnung an Shakspere erweisen. Im allgegemeinen kannte Burns nicht eben viele Dramen von ihm, wenigstens beschränken sich die Citate in Briefen und Gedichten auf Julius Caesar, Lear, As you like it, Hamlet (am öftesten erwähnt!), Othello, Richard III. und Heinrich VIII.; auf Titus Andronicus, Troilus und Cres-

---

1) Wall. I, p. 266.
2) III, sc. 4, v. 28 f.
3) II, sc. 7.

sida sowie Heinrich IV. wird je einmal angespielt. So wie an Henry Mackenzie die "sweet sadness", mag ihm am Hamlet das Sensitive am meisten imponiert haben. Auch darin war er ein echtes Kind seiner Zeit, dass er in dem grossen Elisabethinischen Dramatiker nur das wilde Naturgenie sah und ihn mit Otway in eine Kategorie stellte. Das Kompliment, das Burns dem grossen "Wil" in dem "Poem on Pastoral Poetry" macht, indem er ihn mit Aeschylus in einen Topf wirft, wird hinfällig, wenn wir den Prolog für Mr. Woods[1]) lesen: Home, der Edinburger Dramatiker und Verfasser eines "Douglas", der nur eine plumpe Imitation des Othello ist und bis an die Knöchel in Blutthaten watet, Home soll "form wild Shakespeare into plan." Solche Ansicht war damals gäng und gäbe; Thomson spricht im Sommer[2]) ebenfalls von dem „wilden Shakespeare", und Collins schliesst sich an: "Our Shakespeare scorned the trifling rules of art".[3]) Die metrische Form von "A Winter Night" sind freie Rhythmen im Geschmack der damaligen Odendichter Collins, Gray etc.

Zu derselben Gruppe gehört *"The auld Farmer's New-Year Morning Salutation to his auld Mare"*,[4]) heiterer als die anderen Gedichte, voll entzückender Bonhommie, ferner *"To a Louse"*;[5]) ihren Gipfelpunkt bezeichnen *"The Twa Dogs"*.[6]) Die Hunde, die hier die Träger menschlicher Empfindungen sind, weisen auf die Tierfabel hin, zumal da die Moral durchsichtig genug ist. Minto nennt als Vorbild "The Twa Books", eine Fabel des Ramsay. Der gemeinsame Grundgedanke lautet: Es ist nicht alles Gold, was glänzt. So wie Cäsar mit dem Metallhalsband den armen Luath verspottet, macht sich dort der "gilded Turky fop" über das vergilbte Buch lustig, und doch er-

1) Wall. II, p. 89.
2) v. 1544.
3) "On our late Taste in Music".
4) Wall. I, p. 284.
5) Wall. I, p. 296.
6) Wall. I, p. 288.

scheint uns am Ende des Kleinen Schicksal beneidenswerter; denn das, was sich äusserlich schmucklos präsentiert, entpuppt sich wegen seines inneren Wertes als gediegener. Weniger glaubhaft ist die Vermutung Brewer's, dass Burns durch des Cervantes "Colloquio de Dos Perros" angeregt worden sei. Hätte er wirklich eine so fremde Quelle, auch nur in der Übersetzung, benutzt, es wäre mit Bestimmtheit anzunehmen, dass er sie verzeichnet. Übrigens ist es auch in der englischen Literatur nichts Unerhörtes, dass Tiere in den Mittelpunkt von Satiren gestellt werden: Marwell, der Zeitgenosse Milton's (geb. 1621), hatte einen "Dialogue between two Horses" geschrieben, und unter der Larve waren die beiden Könige Karl I. und Karl II. nicht allzuschwer zu erkennen. Nach einer eigenen Angabe ging Burns wie so oft von Persönlichem aus.[1]) Im einzelnen sind mannichfache Anlehnungen zu beobachten: Der Name Luath, mit Bedacht gewählt für den Bauernköter, den treuen Kameraden seines Herrn, der ihn nach einem "Highland sang" getauft hat, stammt aus Ossian: Fingal, Buch VI.[2]) Er ist der Vertreter der "domestic joy", hat Goldsmith nicht ohne Nutzen studiert und ist von seinen Ideen durchdrungen: Verachtung der Reichen, Abneigung gegen Rang und Stellung, hohe Auffassung von "humble happiness", die nur bei einer „kühnen Bauernschaft, dem Stolz des Landes",[3]) zu Hause ist. Das Bild, das von ihr entworfen wird, verwertet manchen Zug aus "The Cotter's Saturday Night", geht sogar auf Fergusson's "Farmer's Ingle" zurück, wo auch die Hausgenossen "'bout kirk and market" schwatzen. Nach dem Schluss von Fergusson's "Mutual Complaint of Plainstanes and Causey" ist auch unverkennbar der Schluss der "Twa Dogs" geformt. Dort macht der Sonnenaufgang der behäbigen Unterhaltung der Pflastersteine mit der Chaussée ein Ende:

---

[1]) cf. den Brief an Dr. Moore.

[2]) Tauchnitz Ed., p. 266.

[3]) Deserted Village, v. 55.

— "But east the gate is
The sun, wha taks his leave of Thetis,
And comes to wauken honest fock.
That gang to wark at sax o'clock:
It sets us to be dumb a while,
And let our words gie place to toil."

Hier ist es der Sonnenuntergang, die Dämmerstunde, und da fliesst gleich eine Reminiscenz aus Gray, dem Unvermeidlichen, ein: die Abendglocke muss ihre dumpfen Schläge hinaushallen lassen. Ein solches Beispiel kann uns zeigen, wie sehr Burns literarisch geschult, und mit wie feinem Gefühl er für die Wirksamkeit der Motive begabt war. Die paarweis reimenden vierhebigen Verse sind hier zu einer längeren Erzählung gebraucht. Ramsay und Fergusson waren auch hierin vorangegangen; ihr Stammbaum reicht in Schottland bis zu Barbour's Bruce zurück.

Grau und melancholisch wie ein Novembertag waren die in diesem Monat geschriebenen Zeilen an die Maus; wenn das Gänseblümchen mit den carmesinroten Tupfen blüht, lugt die Sonne schon durch den Wolkenschleier. Die Anrede an das Massliebchen "*To a Mountain Daisy*"[1]) ist im April gedichtet, allein der Sonnenstrahl, der auch beim Dichter durchbricht, wärmt noch nicht. Der Zusammenhang zwischen beiden Gedichten ist ein sehr enger, so dass man sie nicht trennen kann, obwohl letzteres ja nicht mehr in die Reihe der Tierstücke gehört. Es ist seinem düsteren Pendant nicht ganz ebenbürtig, da der Schluss an Falsetttönen, will sagen: Einflüssen englischer Kunstdichter, zu reich ist. Aus dem ersten Teil, "in simple Scottish lays" verfasst, ist die zweite Strophe wegen ihrer vollendeten Zartheit besonders hervorzuheben. Die gute Nachbarschaft zwischen Lerche und Masslieb ist in dem "*Song, composed in Spring*" weiter ausgesponnen. Aber der Vergleich des verratenen Mädchens mit der geknickten Blume wandelt in Goldsmith's Spur; im „Verlassenen Dorfe"[2])

---

1) Wall. I, p. 322.
2) v. 325—336.

hatte er zum ersten Male diese tragische Figur erwähnt, die bald Bürgerrecht in der englischen Literatur erwarb. Unangebracht ist das nächste Gleichnis aus dem Seeleben, da es zu wenig mit den übrigen Verhältnissen harmoniert. Offenbar haben es zwei Verse aus Pope's "Essay on Man"[1]) verursacht:

> "On life's vast ocean diversely we sail,
> Reason the card, but passion is the gale."

Des Lebens Ocean hat nur ein anderes Attribut erhalten, und die Stürme sind hier überwältigend geworden. Die Pflugschar in der Schlussstrophe entpuppt sich als Anleihe bei Young's „Nachtgedanken" (9. Buch):

> "— — final Ruin fiercely drives
> His ploughshare o'er creation."

Der Schönheit der Verse thut dies wenig Abbruch; sie enthalten auch des Originellen genug. Liebliche Naivetät und Keuschheit ist darüber gebreitet, an Chaucer gemahnend, der im „Prolog zu den guten Frauen" dem "dayeseye, of alle floures flour"[2]) seine Verehrung gezollt hatte.

Der Vollständigkeit halber seien in diesem Kreise noch zwei Gedichte genannt: "*On scaring some Water-Fowl in Loch-Turit*"[3]) und "*On seeing a Fellow wound a Hare with a Shot*"[4]). Aus ihnen allen spricht zu uns das warme Herz des Dichters, voll von Mitgefühl für die Tiere, ja von rührender Zärtlichkeit für die Haustiere, daher auch voll Abneigung gegen die Jagd, das verabscheuungswerte Spiel, bei dem die einen zum Vergnügen der anderen bluten müssen. Kategorisch erheischt er die Abschaffung der Herrschaft des tyrannischen Menschen in dem frühen "*Song, composed in August*"[5]). Überall be-

---

[1]) II, 107 f.
[2]) v. 55.
[3]) Wall. II, p. 191.
[4]) Wall. III, p. 71; p. 76.
[5]) Wall. I, p. 99.

wahren die Tiere ihre Eigenart, sie bleiben in der alten Haut stecken und sind nur dadurch Vorzugswesen, dass ihnen die Redegabe zuerteilt wird. Sonst haben sie durch die Personifikation nichts von ihrem Charakter eingebüsst: die Maus bleibt das kleine, glatte Tier: Maggie die steife, altersschwache Rosinante; Cäsar der schöngelockte, hochnasige Ausländer; Luath der autochthone, treue Freund seines Bauersmannes u. s. f. Es war nur dieselbe Zeitströmung, nicht gegenseitige Abhängigkeit, die Cowper ähnliche Töne anschlagen liess. Mit Nachdruck trat er für das gehetzte Wild ein, aber er ging noch einen Schritt weiter: auch gegen die Misshandlung der Ochsen eiferte er; selbst die Daseinsberechtigung des Wurms wollte er nicht geschmälert wissen und wandte sich voll Abscheu von dem Menschen, der ihn mutwillig zertritt. Bei den Romantikern mündet dieser Strom; ihre Tiere sind menschenähnlicher geworden, ihre Blumen haben ihres Geistes einen Hauch verspürt. —

Es giebt im Leben eines jeden Dichters Augenblicke, wo er an sich selbst nörgelt, an seinem Talent zweifelt. Der Glaube an das eigene Können schwindet, je mehr ihm zuerst der Erfolg versagt ist. Die ideale Phantasmagorie des Dichters liegt mit der rauhen Welt der Wirklichkeit im Widerstreit. Warum sollten solche Augenblicke in Burns' Dornenlaufbahn gefehlt haben? Er hat ihnen in der "*Vision*"[1]) poetischen Ausdruck geliehen. Auch Ramsay hatte ein solches dichterisches Bekenntnis hinterlassen, ebenfalls "The Vision" genannt. Den Dichter überrascht im sanften Schlummer die Erscheinung eines freundlichen alten Mannes. Derartige Einkleidung war beliebt. Burns hat für seine Muse, die fortan "Coila" hiess, bereitwillig in der "Scota" des Ross sein Modell anerkannt; dieser wiederum entnahm die Idee dafür einem wenig bekannten schottischen Gedichte von Beattie, dem Sänger des "Minstrel". Alexander Ross hatte 1768 ein pastorales Epos "Helenore

[1]) Wall. I, p. 255.

or The Fortunate Shepherdess“ im breiten schottischen Dialekt geschrieben, das an Popularität dem "Gentle Shepherd“ des Edinburgers wenig nachstand. Burns aber lässt es bei dieser einmaligen Erwähnung des Ross bewenden; selbst in dem "Poem on Pastoral Poetry“, wo er einen Rivalen gegen Theokrit und Vergil in die Schranken ruft, geht er über diesen mit Stillschweigen hinweg. Für die Ausschmückung seiner Göttin im einzelnen sowie für die Einkleidung der „Vision“ muss ihm ein Gedicht von Wollaston vorgeschwebt haben, das zwar in das Jahr 1681 zurückreicht, aber eine erkleckliche Zahl von Ähnlichkeiten aufweist.[1]) Es ist auf den Abschied von dem geliebten Cambridge verfasst. Ob eines so wehmütigen Anlasses ist der Dichter in nachdenklicher Stimmung (bei Burns: "right pensivelie“), voller Trauer denkt er der Vergangenheit (bei Burns: "I backward mus'd on wasted time“). Da taucht seine Muse vor ihm auf, einen Lorbeerkranz in der Hand (bei Burns: "Green, slender, leaf-clad holly-boughs Were twisted, gracefu', round her brows“). Infolge der Eile, die auch das ungeordnete Haar verrät, ist ihr Gewand etwas zur Seite geflossen und enthüllt nun ihr Knie (bei Burns: "Down flow'd her robe . . . Till half a leg was scrimply seen“). Dieser Zug ist ausschlaggebend. Im Original ist er begründet, denn durch die Hast hatte sich das Kleid bei Seite geschoben und so das Knie entblösst. Burns jedoch hat den Grund ausser Acht gelassen und die Thatsache unvermittelt eingereiht, um ein reizendes, schelmisches Compliment für seine Jean anzubringen. Dieser Umstand räumt jedes Bedenken aus dem Wege, so unwahrscheinlich einem auch auf den ersten Schlag die Bekanntschaft mit diesem obskuren Melancholiker vorkommen mag. So wie das Erscheinen und das Äussere der Muse, hat auch ihr Verschwinden Burns beeinflusst. Sie rät ihm, ihr treu zu bleiben und der Dichtkunst nie den Rücken zu kehren, da sie ihm Protektorin sein wolle; drauf

---

[1]) cf. Wall. I, p. 264 Anm.

entflieht das Phantom mit dem Lichte (bei Burns: "she fled in light away"). Robertson, der mit erstaunlichem Spürsinn den Entlehnungen nachgegangen ist, aber manchmal etwas über das Ziel hinausschiesst, hat für eine viel angefochtene Stelle die Autorität des Young beigebracht. Das heisse Temperament findet folgende Entschuldigung:

> "I saw thy pulse's maddening play,
> Wild send thee Pleasure's devious way,
> Misled by Fancy's meteor-ray,
> By passion driven;
> But yet the light that led astray
> Was light from heaven."

Ähnlich hiess es auch im „Gebet angesichts des Todes":

> "Thou know'st that Thou hast formèd me
> With passions wild and strong;
> And list'ning to their witching voice
> Has often led me wrong."

Als Parallelstelle werden die folgenden Verse aus dem siebenten Buch der "Night Thoughts" angeführt:

> "What though our passions are run mad, and stoop
> With low, terrestrial appetite to graze
> On trash, on toys, dethroned from high desire?
> Yet still, through their disgrace, no feeble ray
> Of greatness shines, and tells us whence they fell."

Die Einteilung in Duans ist nach Ossianischem Muster. Burns hat selbst in den Anmerkungen auf "Cath-Loda" verwiesen. Des Originellen ist deshalb im einzelnen doch noch genug geblieben, besonders in dem weit überlegenen zweiten Teile, der wiederum Burns' Fähigkeit, reines Englisch zu schreiben, in ein glänzendes Licht stellt. Gewiss sträubte sich sein literarisches Gefühl dagegen, der Göttin der Dichtkunst das herbere Schottisch in den Mund zu legen. Wie trefflich ist z. B. die Charakteristik der englischen Dichter Thomson, Shenstone, Gray, deren Wesen mit einem Stichwort fast erschöpft wird:

"Thou canst not learn, nor can I show,
To paint with Thomson's landscape glow;
Or wake the bosom-melting throe,
With Shenstone's art;
Or pour, with Gray, the moving flow
Warm on the heart."

Die beiden letzteren haben ihre Spur zurückgelassen in *"Despondency, an Ode"* [1]), und zwar mischen sich hier Töne aus Shenstone's elfter Elegie und Thomas Gray's "Elegy on a distant Prospect of Eton College". Es ist ein Preis der Jugend mit ihren wonnigen Träumen, der "fairy-scene, that cheats our youthful eyes", trotz der Enttäuschung, die ihr auf dem Fusse folgt. Leben, so ruft Burns in einer Anwandlung von Verzagtheit, Du bist eine aufreibende Bürde, einen holperigen, beschwerlichen Weg hinab; in ähnlicher Metapher heisst es bei Shenstone:

"O life! how soon of every bliss forlorn!
We start false joys, and urge the devious race."

Beneidenswert erscheinen ihm die Söhne des Geschäftslebens, die auch bei Gray erwähnt sind (Str. 4). Und nun Rückblick auf eine glückliche Jugend, frei von Sorg' und Fehle, die vor Gray's Augen beim Anblick der Hügel in der Ferne aufsteigt:

"Ah, happy hills . . . . . .
Where once my careless childhood stray'd
A stranger yet to pain."

Shenstone schwelgt mehr in dem Gedanken:

"O youth! enchanting state, profusely blest
— — — —
Then glows the breast, as opening roses fair,
More free, more vivid than the linnet's wing;
Honest as light, transparent e'en as air,
Tender as buds, and lavish as the spring."

Möglich, dass dadurch auch bei Burns der Hänfling, der sonst nicht zu seinen ständigen Requisiten gehört, Eingang gefunden hat.

[1]) Wall. I, p. 326.

Doch wie sich aus den Irrungen und dem Wirrwar des Lebens retten, wo winkt in dieser Wüste eine Oase? Weltflucht dünkt Burns die Panacée für alle diese Leiden, das Los des Einsiedlers beneidenswert. ("How blest the Solitary's lot".) Er steht für ihn gewissermassen jenseits von Gut und Böse, ohne Wunsch und ohne Bedürfnis, ohne Liebe wie ohne Hass, "all forgetting, all-forgot"; wie ein Traum rauscht nur noch die Woge des Alls an seine niedrige, von Menschenfuss nicht betretene Zelle. Hier findet sich ein Vorklang des Gedichts "Written in Friars' Carse Hermitage".[1] Burns hat diese Figur nicht erfunden, sie ist ein Liebling der Literatur des 18. Jahrhunderts. Shakspere hat im Pater Lorenzo bereits einen Typus des Eremiten gezeichnet; er ist weniger weltfremd, jovialer als seine Brüder. Thomas Parnell (1679—1718) hatte seinen viel gefeierten "Hermit" religiöser ausstaffiert ("prayer all his business"), aber nicht gottähnlicher gemacht; Beattie seinem "Hermit" einen Heiligenschein gegeben und ihn an Schwermut mit Philomela wetteifern lassen; Goldsmith in seiner Balladennachahmung "Edwin and Angelina" das Menschliche so weit in den Vordergrund gestellt, dass sein Einsiedler zur Menschheit zurückkehren konnte. Von hier aus ist die Brücke zu schlagen zu Bürger's „Bruder Graurock", zu Goethe's „Erwin und Elmire" etc. Vermittelnd steht Burns' "Beadsman of Nith-side" da. Hier hat man die Vorstufe für Byron's Weltschmerz zu suchen; dessen Hauptingredienz, das trotzige, titanische Aufbäumen gegen das Fatum, ist Zuthat seines Schöpfers, aber einige Nebenfaktoren sind bei Burns bereits im Keime vorhanden. Neben diesem Gedichte sind es "To a Mouse", "To a Mountain Daisy" und hauptsächlich "Man was made to mourn", wo man die Ansätze des Weltschmerzes verfolgen kann.

Erwähnenswert ist noch, dass hier der Gebrauch der vierzehnzeiligen Strophe, deren Aufgesang aus einer ein-

---

[1]) Wall. II, p. 350.

fachen Schweifreimstrophe besteht, von Burns auf die Ode ausgedehnt worden ist, wofür sich bei seinen Vorläufern noch kein Beispiel findet.

So auch in dem verzweifelten *"To Ruin"*[1]), dessen letzte Strophe an "Man was made to mourn" direkt anknüpft.

Die Liebesklage *"The Lament"*[2]), die ein Motto aus Home ziert, ist insofern interessant, als sie uns direkt zu den beiden Gedichten an Highland Mary geleitet. Abhängigkeit von einem bestimmten Vorbild ist schwer darzuthun, sie gehört zur Vollblüte sentimentaler Elegien des 18. Jahrhunderts. Allan Ramsay's "Complaint" nähert sie sich in manchem Betrachte; auch dasselbe Versmass ist da gebraucht.

Die rein lyrischen Produkte, die in dieser Periode spärlich sind, sprechen alle von Trennung. Bald wird der Ocean zwischen ihm und der Geliebten rauschen, so in *"The Highland Lassie"*[3]), in *"Farewell to Eliza"*[4]), in *"The Northern Lass"*[5]). Weit überragt diese *"Afton Water"*[6]), eines der musikalischsten Lieder von Burns, eine Berceuse für die am murmelnden Flüsschen schlummernde Mary. Das Versmass ist ausserordentlich günstig gewählt; es sind paarweis reimende viertaktige Verse, schon bei Percy in den Reliques häufig, dann von Ramsay mit Vorliebe gebraucht, doch hier mit zauberhaftem Wohllaut ausgestattet, von beweglicher Anmut wie das über den Kies hüpfende Wasser. Verdienstvoll hat Henley in einem Liede David Garrick's "To the Avon" die Quelle für Burns gefunden. Es beginnt:

"Thou soft-flowing Avon, by thy silver stream
Of things more than mortal sweet Shakespeare would dream" ...

---

[1]) Wall. I, p. 328.
[2]) Wall. I, p. 323.
[3]) Wall. I, p. 340.
[4]) Wall. I, p. 343.
[5]) Wall. I. p. 346.
[6]) Wall. I, p. 338.

und dann:

"Flow on, silver Avon, in song ever flow" etc.

Auch den Freimaurern ruft er Lebewohl zu: "*Farewell to the Brethren of St. James's Lodge*"[1]), Freund und Feind in dem ergreifenden "*Farewell, the bonie banks of Ayr*"[2]), ein besonderes Adieu seinen Freunden und seiner Jean in "*The Farewell*"[3]). Thomson hat diesem Gedicht nicht allein das Motto aus der längst vergessenen Ballade "Edward and Eleanora" geliefert: die Ananas ist eine Reminiscenz aus seinem Sommer (v. 682 f.):

"— — — Oft in humble station dwells
Unboastful Worth, above fastidious Pomp.
Witness, thou best Anana, thou the pride
Of vegetable life — — —"

Auch Young hat einen Ausdruck hineingeworfen (Night Thoughts I, v. 305): "Take then, o world, thy much-indebted tear". Sich selbst gewidmet hat er "*On a Scotch Bard, gone to the West Indies*"[4]) und "*A Bard's Epitaph*"[5]), zu der Kategorie von Nachrufen auf Lebende gehörend. Witziger ist die Elegie auf den Schwerenöter "*Tam Samson*"[6]), zu der Pope's abgedroschener Vers vom "honest man" wieder als Motto fungiert. Sie kann als glänzendstes Dokument der ganzen spezifisch schottischen Gattung gelten, die Robert Semple beginnt und die Ramsay und Fergusson cultiviert haben.

Von Episteln, die früher so reichlich flossen und die dann bald fast ganz versiegen, sind noch zwei zu nennen: an *John Kennedy*[7]), deren vierte Strophe Fergusson's "Braid Claith" benutzt hat, und die "*Epistle to a young*

[1]) Wall. I, p. 376.
[2]) Wall. I, p. 415.
[3]) Wall. I, p. 391.
[4]) Wall. I, p. 369.
[5]) Wall. I. p. 371.
[6]) Wall. I. p. 404.
[7]) Wall. I, p. 310.

Friend"[1]), die uns an die Ermahnung des Polonius an seinen Sohn Laërtes[2]) erinnert.

Die Satiren beschränken sich auf "*The Ordination*"[3]) und "*A Dream*"[4]), beide mit selbst verfassten Geleitsprüchen, beide in der neunzeiligen Strophe. In der ersteren begegnen wir dem Namen von James Beattie, dessen "Essay on Truth" Burns bei dieser Stelle vorschwebt.[5]) In der letzteren wird auf die tollen Streiche des Prinzen Heinz mit Falstaff angespielt.

Zu der ersten Periode in Burns' Dichten müssen noch "*The Brigs of Ayr*"[6]) gerechnet werden, eine grössere Erzählung im Stile der "Twa Dogs". Sie sind von Fergusson's "Mutual Complaint of Plainstanes and Causey, in their Mother-tongue" angeregt. Bei Fergusson sind uns zahlreiche Anspielungen auf damalige Verhältnisse ohne ausführlichen Commentar heute nicht mehr verständlich und beeinträchtigen dadurch den Genuss mancher Gedichte. Burns hat auch hier das Lokale abgestreift, die beiden Gegner scharf contrastiert und die Feenerscheinung am Schluss hinzuerfunden. Wo er im einzelnen über seinen Vorgänger hinausgeht, offenbart sich stets die meisterliche Handhabung der Sprache. So bewunderte Carlyle besonders die Zeile: "And dash the gumlie jaups up to the pouring skies", die er für das Gemälde eines Poussin erklärte. Im Versmass fallen die sechstaktigen Schlussverse am Ende der Absätze und die zahlreichen klingenden Ausgänge auf, jedoch sind Enjambement und Reimbrechung sehr selten.[7])

Am 31. Juli des Jahres 1786 erschien ein Bändchen „Gedichte, hauptsächlich in dem schottischen Dialekt" von

---

[1]) Wall. I, p. 332.
[2]) Hamlet I, sc. 3.
[3]) Wall. I, p. 298.
[4]) Wall. I, p. 351.
[5]) Robertson, p. 271.
[6]) Wall. I, p. 420.
[7]) cf. Schipper, Metrik II, p. 218.

Robert Burns, sie sollten ihm die Überfahrtskosten nach Westindien bestreiten. Er gab ihnen ein ziemlich preziöses Motto eigener Komposition mit auf den Weg:

"The Simple Bard, unbroke by rules of Art
He pours the wild effusions of the heart:
And if inspir'd, 'tis Nature's pow'rs inspire;
Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire".[1])

Weit besser wusste er den Ton in der Vorrede zu treffen. Klipp und klar sagt er von seinen Stoffen, dass er darin „die Gefühle und Gewohnheiten besingt, die er in sich selbst fühlte und bei den bäuerlichen Kumpanen seiner Umgebung sah, in seiner und ihrer Muttersprache.“ Ein berechtigtes Selbstbewusstsein einerseits und eine offene Anerkennung seiner Abhängigkeit von Vorgängern andererseits giebt sich in den folgenden Worten kund: „Der Verfasser ist überzeugt, dass er einige dichterische Fähigkeiten besitzt; sonst wäre die Veröffentlichung ein schändliches Manöver: aber auf das Genie eines Ramsay oder den anbrechenden Ruhmestag des armen, unglücklichen Ferguson hat er nicht, so erklärt er mit gleicher, unbefangener Aufrichtigkeit, selbst in seinen kühnsten Träumen, die entferntesten Ansprüche. Diese beiden mit Recht bewunderten schottischen Dichter hat er oft im Folgenden im Auge gehabt; aber mehr mit der Absicht, sich an ihrer Flamme zu entzünden als sie sklavisch nachzuahmen.“ Sachlicher kann das Verhältnis zu diesen beiden nicht ausgedrückt werden.

Überschauen wir noch einmal im Zusammenhang diese erste Periode von Burns, so fällt uns sofort auf, wie arm sie an Liedern ist, die doch später seine eigentliche Domäne

---

[1]) Einen ähnlichen, nur schlechteren Vers führt Johannes Scherr in seiner „Allgemeinen Geschichte der Literatur“ an, um das Märchen von Burns, dem Naturdichter, zu stützen:

„Ihm half durchaus und ganz allein Natur;
Im ganzen Buche triffst Du keine Spur,
Dass er geborgt von Griechen und Lateinern,
Noch woher sonst, den Ruf sich zu verkleinern.“

werden; kaum zwei Dutzend. Am Altar der Liebe bringt er seine Erstlinge dar; mit Fug und Recht nennt er sich deswegen einen „Reimer von seinen frühsten Jahren an, wenigstens seit den ersten Impulsen der sanfteren Leidenschaften.“ Den breitesten Raum nehmen in seinem Schaffen bis zum 27. Jahre die Satiren ein, deren grösste "The Holy Fair“ ist, deren bitterste "Holy Willie's Prayer“, und daher noch vorläufig unterdrückt. Sie richten sich mit Vorliebe gegen religiöse Missbräuche — die politische Persiflage tritt noch zurück — und haben anticlericale Spitze. Deshalb hielt es bereits sein erster Recensent, der Romanschreiber Henry Mackenzie, für gut, ihn gegen Angriffe im "Lounger“[1]) in Schutz zu nehmen: „Gegen einige Stellen seiner Gedichte hat man eingewendet, sie seien von Freigeisterei und Irreligiosität erfüllt. Aber wenn wir die Unwissenheit und den Fanatismus der niederen Volksklassen in dem Lande, wo diese Gedichte geschrieben wurden, betrachten ..., so werden wir seine leichtere Muse nicht als die Feindin der Religion ansehen, wiewohl sie manchmal in ihrer Verspottung der Gleissnerei ein wenig unvorsichtig gewesen ist.“ Die Satiren verschwinden nicht völlig aus seiner späteren Thätigkeit, treten aber sehr zurück und können sich nicht mehr zu der alten Höhe aufschwingen. Dazu kommen literarische Episteln, die das beredteste Zeugnis für Burns' Meisterschaft im sprachlichen Ausdruck sind. Ohne selbst eine Fundgrube origineller Gedanken zu sein, stehen sie doch wie Kunstwerke neben den Gelegenheitsreimereien des Ramsay'schen Briefwechsels. Auch sie nehmen fortan nur noch eine ganz bescheidene Stellung in seiner Produktion ein. In dritter Linie folgen die Beschreibungen des ländlichen Lebens, in der Hauptsache von Fergusson auslaufend, doch nur dessen Stoffe verwertend; sonst sind sie ganz von Burns'schem Geiste durchtränkt. Seine Palette verfügt über eine ganz andere Zahl von Farben, sein Colorit über einen ganz andern

[1]) No. 97, Saturday, December 9, 1786.

Reichtum von Nüancen. Auch diese Gattung wird von jetzt an stiefmütterlich behandelt.

So wie der Stoff für die schottischen Gedichte meistens, ist die Form immer übernommen: die sechszeilige Stanze, nicht auf schottischen Boden entsprossen, aber von den Vorgängern mannichfach cultiviert, die neunzeilige von Fergusson so geformt, die vierzehnzeilige durch Ramsay wieder der Vergangenheit entrissen. Vereinzelt taucht die einfache Schweifreimstrophe bei Burns auf, so in den "Extempore Verses on Dining with Lord Daer"[1]) oder später in der zweiten Epistel an Robert Graham.[2]) Schon Chaucer hat sie im "Sir Topas"; aus Fergusson, der sie in der "Ode to Disappointment" und auch sonst gebraucht, hat sie Burns geschöpft.

Ist es in Anbetracht aller dieser Umstände nicht selbstverständlich, dass Burns der beiden Schotten mit warmen Worten gedachte und ihnen bei der ersten Gelegenheit, die sich ihm hierzu bot, seinen Dank abstattete? Er wusste wohl, wie sehr er auf ihren Schultern stand. Ja noch mehr: Als er einst unter dem Drucke widriger Verhältnisse der Poesie abtrünnig geworden war, hatten ihn die schottischen Gedichte von Fergusson so begeistert, dass er „von neuem die wild tönende Leier mit nacheifernder Kraft besaitete". Aber plötzlich ist ihre Rolle ausgespielt: sie verschwinden ganz aus seiner Dichtung, ihr Einfluss auf diese hört auf. Erst als er Mitarbeiter von Johnson's "Musical Museum" wurde, kam er wieder mit Ramsay in Berührung, aber weniger mit dem Dichter als mit dem rührigen Redaktor, der sich um die Neuaufzeichnung alter Lieder verdient gemacht hatte. Fergusson ist desgleichen abgethan; was er zu geben hatte, acceptierte Burns willig. Von einer einzigen Ausnahme abgesehen, dem Gedichte "To a Haggis"[3]), das seinem Charakter nach der ersten Periode

---

1) Wall. I, p. 434.
2) Wall. III, p. 182 f.
3) Wall. II, p. 27.

einzuverleiben ist, werden wir nicht mehr auf Nachahmungen von ihm stossen, und nur sporadisch auf kleinere Entlehnungen. Aber noch in einem seiner letzten Briefe vom April 1796 wendet Burns ein Citat aus Fergusson an, das dem am Rande des Grabes stehenden ungemein sympathisch sein mochte. Es stammt aus der gemütvollen Paraphrase von Hiob[1]):

"Say wherefore has an ill-indulgent Heaven
Light to the comfortless and wretched given?"

Burns' Interesse für sie war nicht erstorben. In Edinburg suchte er Allan Ramsay's Haus auf und zog den Hut ab, als er eintrat; am Grabe Fergusson's kniete er nieder und küsste den Boden. Er setzte es durch, dass diesem ein neuer Grabstein errichtet wurde, für den er die Inschrift dichtete mit Benutzung eines Verses aus Gray's Elegie (Str. 11)[2]), schrieb unter das Portrait „seines älteren Bruders im Unglück" einige von Mitleid beseelte Zeilen im Blankvers[3]), denen die klingenden Ausgänge etwas Melodisches verleihen, und widmete ihm ausserdem noch eine Strophe, in der er sein tiefstes Bedauern für den unter einem bösen Stern geborenen Genius ausdrückte.[4])

Der Masse von schottischen Gedichten stehen einige wenige, in reinem Englisch geschriebene zur Seite: "Winter, a Dirge", "Man was made to mourn", "Despondency", "Lament" etc. Sie sind meist elegischer Natur. Auch da, wo in schottischen Gedichten Partien in reinem Englisch eingelegt sind, ist die Schriftsprache gegenüber dem Patois zum Ausdruck höherer Gefühle verwandt, wie in "Cotter's Saturday Night" und "The Vision". In den verhältnismässig nicht zahlreichen Stücken treffen wir den stärksten Einschlag von Shenstone, dem Elegiendichter par excellence. Daneben sind Reminiscenzen aus Goldsmith und Gray im

---

1) Job, chap. III, Paraphrased, p. 203.
2) Wall. II, p. 59.
3) Wall. II, p. 61.
4) Wall. III, p. 315.

einzelnen zu vermerken. Von Addison und Pope hatte er die ersten literarischen Eindrücke empfangen; besonders des letzteren Einfluss spiegelt sich in den religiösen Gedichten. Pope war eben immer noch der Altmeister, dem die anbrechende Romantik vorderhand nichts anzuhaben vermochte. Selbst als dem Classicismus in ihr eine gefährliche Nebenbuhlerin erstand, war er immer noch mächtig genug, um in die Entwicklung des jugendlichen Byron tief einzuschneiden. Deshalb wird man auch dem gründlichen Angellier nicht zustimmen können und sich gegen Wallace' komischen Vorwurf des literarischen Detektivs verteidigen müssen, wenn sie solche Einflüsse für bedeutungslos ansehen. Sie sind doch mehr als der Blütenstaub, der an des naschenden Schmetterlings Flügeln haften bleibt. Es war für Burns nicht nur Staub, den er abschütteln konnte, vielmehr macht seine Dichtung einen integrierenden Teil der sentimentalen Poesie des 18. Jahrhunderts aus. Dort bezeichnet er den Höhepunkt einer ihm von den Vorgängern in schwachen Anfängen ausgebildeten Gattung, einen weit hinausragenden Gipfel, kein Neuerer und Neuschöpfer, aber ein so eminenter Fortsetzer, dass er wie ein Riese neben Zwergen steht. Hier reiht er sich vollkommen in die Tradition ein, das Glied einer langen Kette, nicht aus dem Zusammenhang herausgerissen, aber in dem wunderbar geschliffenen Spiegel seiner Seele reflektieren sich die einfallenden Strahlen in absonderlicher Weise; und zu seiner ausserordentlichen poetischen Veranlagung gesellt sich neben der erstaunlichen Beherrschung der Form ein bewusstes künstlerisches Eintreten für das Einfache, das Natürliche, das zum Herzen sprechende:

"Gie me ae spark o' nature's fire,
That's a' the learning I desire. — —
My muse, tho' hamely in attire
May touch the heart." [1])

---

[1]) aus der Epistel an Lapraik.

Und nun erhebt sich die Frage: hatte Burns in dieser ersten Phase seines Dichtens etwas Eigenes zu geben, und was ist es? Wo bricht die starke Individualität durch? Wo steckt das Originelle? Um gleich die Antwort vorwegzunehmen, wir erhalten hier noch nicht viel Positives, aber das negative Bild ist doch imstande, uns die scharf umrissenen Conturen erkennen zu lassen.

In Schottland tobte damals ein heftiger kirchlicher Streit zwischen den Sekten der sog. Auld Lights und New Lights, in den auch Burns hineingezogen wurde. Bald ward er einer der gefürchtetsten Vorfechter der aufgeklärteren Partei, deren Banner er hoch trug. Wie brennende und versengende Wurfgeschosse schleuderte er die Pfeile seiner Satire, sein Witz war das schärfste Schwert. In ihm wogte die Leidenschaft viel zu sehr, als dass er den Grundsatz des quietischen Olympiers beherzigt hätte von dem „Dichter, der viel zu hoch stehe, als dass er Partei machen sollte". Nein, im Gegenteil: sein Gerechtigkeitsgefühl, der vermeintliche Glaube an die eigene Sache machten es ihm zur Pflicht, das Heuchlerische, Falsche, Scheinheilige an den Pranger zu stellen, die bunten Fetzen herunterzureissen und in die schwarze Seele hineinzuleuchten. Das war seine Mission, damit leistete er seiner Partei einen Dienst, damit erwies er der Religion einen Gefallen:

"All hail, religion! maid divine!
— — —
To stigmatize false friends of thine
Can ne'er defame thee.[1])

Deshalb auch die stets erneuten Angriffe gegen alles Hypokritentum, der Nimbus muss herunter, die „heiligen Gewänder mit dem höllischen Geist" müssen enthüllt werden. Deshalb auch die rücksichtslose Verspottung kirchlicher Gebräuche, die zum Deckmantel des schlimmsten weltlichen Treibens geworden sind. Deshalb auch der Hieb gegen

---

[1]) Epistle to the Rev. John M'Math.

die Superrigorosen [1]), die stets den Splitter im Auge des Nächsten sehen, die Thorheiten ihrer Nebenmenschen bemerken, doch keine Lust haben, alles verstehen zu wollen, um einiges vergeben zu können:

> "What's done we partly may compute,
> But know not what's resisted."

Deshalb auch die Geringschätzung aller pomphaften Methode, die nicht zum Herzen dringt:

> "— — how poor Religion's pride
> In all the pomp of method and of art:
> When men display to congregations wide,
> Devotion's ev'ry grace, except the heart!"

Aber was hat er all dem entgegenzustellen? Pierre Bayle hat schon die ewige Wahrheit formuliert, dass der menschliche Geist im Niederreissen stärker ist als im Aufbauen. Auch Burns hat in dieser Periode vornehmlich zertrümmert. Jedoch die Welt in "Cotter's Saturday Night" enthält auch Positives. Hier spricht vor allem das Gefühl, ein aufrichtiges, redliches Gefühl, allem, was den Beigeschmack des Cant hat, abhold. Hier braucht keiner mehr zu scheinen, als er ist, und kann das, was er ist, ganz sein. Hier wird kein Eindringling geduldet, der unter der Maske der Freundlichkeit den Schurken verbirgt. In dieser Welt herrscht eines: honesty. Sie mag arm sein, doch sie fühlt ihre Armut nicht; sie mag rauh sein, doch es giebt genug zärtliche Liebe in ihr; sie mag nicht schön sein, aber was ist Schönheit für diese Leute? Echt ist sie, wirklich, wie die Personen, die in ihr leben und weben, einfach und schlicht. Ihr Oberhaupt, der Vater, ist der Typus des "honest man"; er ist noch nicht bis in alle Fasern hinein ausgebildet, ein mächtiger Granitblock, den die Hand des Künstlers noch nicht völlig behauen. Aber er hat schon viel, was diese spätere Idealgestalt auszeichnet, nicht zum wenigsten das, dass er den Wert seines Selbst in sich trägt. Burns ist nie mehr von

---

[1]) "To the unco guid or the rigidly righteous".

diesem Ideal des "honest man" abgekommen; er bleibt ihm die Krone der Schöpfung, der Stolz des Menschengeschlechts:

"The social, friendly, honest man
Whate'er he be —
'Tis he fulfils great Nature's plan
And none but he."[1])

Wir haben hier noch nicht den "honest man" von "For a' that and a' that" vor uns, der ist in seinem Selbstbewusstsein trotziger; er ist in seinen unter dem Zeichen der französischen Revolution stehenden Ideen mehr in modernem Sinne socialistisch, hat etwas von „fraternité" aufgeschnappt und wirft sich, ein kleiner König, in die Brust.

Wir haben auch noch nicht den Burns der späteren Jahre vor uns, der manchmal Gefahr gelaufen ist, an der Klippe zu stranden und nun vom sicheren Hafen aus ruft:

"To make a happy fire-side clime
To weans and wife —
That's the true pathos and sublime
Of human life."[2])

Es ist noch der Brausekopf, der sich auswettern muss, der anrennt und mit der eng begrenzten Gesellschaftsmoral in Konflikt gerät. Er ist von der eigenen honesty felsenfest überzeugt, er möchte deshalb mit den Grossen nicht tauschen, auf die nur manchmal ein scheeler Seitenblick fällt, weil ihnen unverdient mehr geworden ist, und er setzt sich über kleinliche Skrupel mit der Maxime hinweg: "Whistle o'er the lave o't". Das ist die höchste Lebensweisheit, der oberste Grundsatz in der Welt der "Jolly Beggars". Da herrschen andere Götter wie in der frommen Hütte des Häuslers; da huldigt man dem Bacchus und der Venus, oder vielmehr "drink and love". Auch der Dichter beugt vor diesen Mächten willig das Knie. Der ersteren singt er, „des Gottes voll", den Hymnus in "Scotch Drink" oder in "The Holy Fair":

1) "Second Epistle to Lapraik": Wall. I, p. 165.
2) "Epistle to Dr. Blacklock"; Wall. III, p. 114.

"Leeze me on drink! it gies us mair
Than either school or college;
It kindles wit, it waukens lear,
It pangs us fou o' knowledge. — —
It never fails, on drinkin deep,
To kittle up our notion
By night or day."

Und die Liebe? Das ist sein Lebenselixir, sein Licht und seine Luft. Die Zeugnisse hierfür fliessen zwar nicht allzu reich während der ersten Periode; sie war mehr den Kämpfen gewidmet. Aber die Liebe hatte in ihm den Dichter entdeckt. "There's ae wee faut they whiles lay to me, I like the lasses". Man kann auch hier gewisse Stadien unterscheiden: Was er uns vorerst bietet, ist mehr "Houghmagandie" [1]), Liebelei, Schürzenjägerei. Dann folgt die Clarinda-Episode mit ihrem geschraubten Platonismus, aus der ihn die Verheiratung mit Jean rettet. Und wie verschimmerndes Abendrot liegt es über den Versen "John Anderson, my jo" und denen an "Jessy". Durch sein ganzes Leben zieht sich die Devise: "Without love no happiness". [2])

Zum Schluss noch ein Wort über das, was ihm die Poesie in diesen frühen Jahren war. Der jugendliche Byron hatte nicht minder ihr Wesen verkannt, wenn er sie zuerst als einen Zeitvertreib für müssige Stunden ("Hours of Idleness"), als blosses Amüsement ansah. Erst im dritten Gesang des "Childe Harold" entdeckt er, dass sie ihm Bedürfnis geworden ist. Auch bei Burns finden wir noch eine niedrige Auffassung:

"For me, an aim I never fash;
I rhyme for fun."

Aber "to study men, their manners and their ways", ist ihm eine Hauptfreude. Und in der Vorrede zur Kilmarnock Edition heisst es: „Sich mitten unter der Mühe und den Anstrengungen eines arbeitsamen Lebens mit den kleinen

---

[1]) Aus "Holy Fair", letzte Strophe.

[2]) Milton, Par. Lost VIII, 621.

Schöpfungen seiner eigenen Einbildungskraft zu belustigen; die verschiedenen Gefühle seiner Brust zu übertragen, Liebe, Leid, Hoffnung, Furcht; eine Art Gegengewicht gegen die Kämpfe einer Welt zu finden: deshalb warb er um die Musen."

Übergangsperiode:

Der Aufenthalt in Edinburg und seine Nachwirkungen.

"I have not a doubt but the knack, the aptitude, to learn the muses' trade is a gift bestowed by Him "who forms the secret bias of the soul"; — but I as firmly believe that excellence in the profession is the fruit of industry, labour, attention aud pains."
(letter to Dr. Moore, 4. Jan. 1789.)

Am 28. November 1786 kam der Bauernsohn Robert Burns, der ein Vierteljahr vorher ein Aufsehen erregendes Bändchen Gedichte veröffentlicht hatte, in Schottlands Hauptstadt an; dort blieb er mit kürzeren Unterbrechungen, die durch Reisen im Hochland ausgefüllt wurden, bis zum Juni des Jahres '88, also volle anderthalb Jahre. Dann zog der "Ayrshire ploughman" wieder hinauf, woher er gekommen war.

Burns' Aufenthalt in Edinburg ist das Ereignis seines Lebens, seine italienische Künstlerfahrt. Daheim hatte er die unerquicklichsten Verhältnisse gelassen; ein Liebeshandel trug ihm die Feindschaft des Vaters seiner zukünftigen Frau ein, vor dessen Häschern er sich in Schlupfwinkeln verborgen hielt. Er dachte all dem Elend ein Ende zu machen und wie so mancher Bursche seiner Heimat nach Jamaica auszuwandern, wo er bereits eine Stelle als Plantagenaufseher hatte. Das Geld zur Überfahrt fehlte noch; er glaubte, wenigstens so viel durch

die Herausgabe seiner Gedichte zu verdienen: das sollte die letzte Thorheit seines Lebens sein. Wie anders kam es! Mit einem Schlage gelangte das Talent, das bis dahin in der Stille geschlummert und ein kärgliches Dasein gefristet hatte, zu allgemeinstem Ansehen. Ein neuer Stern war am Dichterhimmel aufgegangen.

Protektoren boten sich nun genug an. Er leistete einer Einladung nach Edinburg umso lieber Folge, als sie ihm ein willkommener Anlass war, den Boden, der ihm unter den Füssen brannte, zu verlassen. Ungekannt zog er da ein, aber er wurde bald in den Strudel der Gesellschaft hineingerissen. „Ich erwachte eines Morgens und fand mich berühmt", so konnte auch Burns von sich aussagen. Nun gehörte es zur Tagesmode, mit dem „neuntägigen Wunder" bekannt zu werden; aber die neun Tage verstrichen, und das Meteor glänzte immer noch. Wie sich diese Revolution in seinem Leben äusserte, das fällt der Biographie zu; ob sie auch sein Denken und Dichten beeinflusste, das ist die Aufgabe der folgenden Untersuchung.

Das erste Gedicht, worin er seinem von so vielen neuen Eindrücken erfüllten Herzen Luft machte, ist die "*Address to Edinburgh*" [1]). Das Herz allerdings scheint in diesem wässerigen Produkt wenig auf seine Kosten gekommen zu sein, es war ein Akt der Höflichkeit, wenn er den Koryphäen des Reichtums, der Kunst und der Wissenschaft und den Töchtern der Stadt wohlgedrechselte Complimente darbrachte. Für den Stoff ein bestimmtes Vorbild namhaft zu machen, dürfte schwer sein. Robertson hat darin erinnert, dass Dunbar in einer Apostrophe an London die "A per se of towns" feiert. Auch das nicht eben gewöhnliche Versmass der nach dem Schema: a b a b b c b c gereimten Vierzeiler, von Burns schon in "Mary Morison" gebraucht, ist dem älteren Dichter bekannt. Vielleicht lässt es sich aus der Spenserstanze herleiten,

[1]) Wall. II, p. 25.

deren letzte Zeile weggefallen wäre und deren fünftaktige Verse je einen Fuss verloren hätten. Die Diktion ist sehr rhetorisch, fast noch mehr wie in den Schlussstanzen von "Cotter's Saturday Night". Ein jedes Substantiv hat sein Attribut bei sich, genau so regelmässig wie bei Pope und den Classicisten, die diese Manier ausgebildet haben, und unter deren Banne selbst noch Goldsmith steht. Auf diesen weist auch der Anfang der zweiten Strophe: "Here Wealth still swells the golden tide", möglicherweise eine Reminiscenz aus dem „Verlassenen Dorfe" [1]):

"Proud swells the tide with loads of freighted ore".

Das Eigene ist leicht herauszuschälen: die aus dem Rahmen der Komposition fallende Schmeichelei für Miss Burnet, deren Schönheit das leicht entzündbare Herz des Dichters gefangen nahm, und die Begeisterung für das unglückliche schottische Königshaus.

Charakteristischer ist das folgende Gedicht *"To a Haggis"* [2]), das in Stoff, Form und Stil ganz zur ersten Periode zu zählen ist. Ursprünglich war die letzte Strophe als Tischgebet ("grace") gesagt worden, der Rest ist erst später entstanden [3]). Haggis ist das schottische Nationalgericht, eine Art Pudding. Seine Vorzüge gegenüber den französischen Speisen, seine gesundheitsfördernde Wirkung werden humorvoll dargestellt. Fergusson's "Caller Oysters" haben ihm als Muster vorgeschwebt, wie aus den folgenden zwei Strophen ersichtlich wird:

"Come prie, frail main! for gin thou art sick,
The oyster is a rare cathartic
As ever doctor patient gart lick
To cure his ails;
Whether you hae the head or heart ake,
It ay prevails.

---

[1]) Des. Vill., v. 269.
[2]) Wall. II, p. 27.
[3]) cf. Wall. IV, p. 318.

While glakit fools, o'er rife o'cash,
Pamper their weyms wi' fousom trash,
I think a chiel may gayly pass,
He's no ill boden
That gusts his gabb wi' oyster sauce,
And hem wel soden."

Man sieht sofort, dass das ein Gegenstück zu "Scotch Drink" ist. Zum letzten Male begegnen wir hier einem handgreiflichen Einfluss von Fergusson. Auch die sechszeilige Stanze, das in der ersten Periode am zahlreichsten gebrauchte Versmass, tritt in die Reserve. Noch war Burns zu kurze Zeit in der Hauptstadt anwesend, als dass sich schon ein Umschlag bei ihm äussern könnte.

Als Neujahrsgeschenk sandte er Miss Logan, an deren Bruder Burns eine poetische Epistel adressiert hatte [1]), Beattie's Gedichte mit einigen Widmungsversen [2]), worin er ihr wünscht, jeder Liebhaber möge ihr ein Edwin sein, will sagen: so treu wie der Held des "Minstrel", denn, begründet er, dessen kann sich nicht einmal Indien rühmen. Der Vergleich ist weit hergeholt; Burns mag an Pope's "Windsor Forest" gedacht haben:

"Let India boast her plants, nor envy we
The weeping amber, or the balmy tree." [3])

Derselbe Beattie wird übrigens in einem Briefe aus dieser Zeit an Dr. John Moore, den Autor des Romans "Zeluco", an dem noch Byron der grausame Egoismus und das chevalereske Auftreten des Helden imponierte, neben Thomson als Landschaftsmaler rangiert, was uns heute einigermassen verblüfft [4]): "In a language where Pope and Churchill have raised the laugh and Shenstone and Gray drawn the tear; where Thomson and Beattie have painted the landscape, and Lyttleton and Collins described

---

1) Wall. I, p. 437.
2) Wall. II, p. 34.
3) v. 29.
4) cf. Haliburton, p. 269.

the heart, I am not vain enough to hope for distinguished poetic fame.“ (17. Jan. 1787.)

Hiernach trat ein auffälliges Stocken ein. Das Jahr '86 war wohl das fruchtbarste seines Lebens, unermüdlich schuf er; selbst als die Gedichte schon unter der Presse waren, brachte er noch im Herbst manche treffliche Spätfrucht hervor; darunter "The Brigs of Ayr“. Und nun erfolgte auf einmal eine grössere Pause. War dies die Reaktion bei Burns? Waren die Eindrücke, die ihm die Hauptstadt mit ihrem heftiger pulsierenden Leben verschaffte, so mächtig, dass er nicht die Sprache fand, sie nach aussen zu projizieren? Blendeten die Bilder seine Augen und benahmen sie ihm die Sprache? Oder erging es ihm wie dem Vogel, der, wenn man ihn der Freiheit beraubt und in den Käfig setzt, nicht mehr singen kann? Sicher ist, dass die stickige Stadtluft seine Produktion erheblich hemmte. Unter freiem Himmel, da gedieh er; der unmittelbare Anblick der Natur, das war sein Lebenselement.

Die Epistel *"To Mrs. Scott, Guidwife of Waukhope-House“*[1]) ist erwähnenswert, weil sie in derselben vierzehnzeiligen Strophe abgefasst ist wie die "Epistle to Davie“, mit der sie sich aber sonst keineswegs messen kann. Ob ihm die Distel ("The rough bur-thistle spreading wide Amang the bearded bear“) durch Ossian vermittelt wurde? Die berühmten Gleichnisse finden sich da am Schluss von Carric-Thura ("Warriors fell . . . as the thistle by the staff of a boy") und zu Beginn von Berrathron ("The thistle is there on its rock, and shakes its beard to the wind“). Thatsache ist, dass wir den Namen des Barden in dieser Zeit manchmal in Burns' Reisebüchern antreffen, vermutlich durch die Scenerie in ihm erweckt.

Eine Satire *"Ballad on the American War“*[2]) reicht auch nicht im entferntesten an die der ersten Periode

1) Wall. II, p. 49.
2) Wall. II, p. 63.

heran. Es wimmelt darin von Anspielungen auf damalige Zeitverhältnisse und Personen.

Der Prolog für *Mr. Woods*[1]), nach bewährten Mustern in heroic couplets abgefasst, macht wie die "Address to Edina" vor den Männern der Wissenschaft und Dichtung, unter letzteren auch vor dem "Man of Feeling", eine Verbeugung. Solchen Tribut der Dankbarkeit entrichtete Burns seinen Gönnern; hatte ihm doch auch Mackenzie im "Lounger" eine gnädige Kritik geschrieben.

Die *"Address to William Tytler"*[2]) verschmäht den Dialekt; sie ist in reinem Englisch geschrieben, wofür sich in der ersten Periode kein Beispiel finden lässt. Die letzte Strophe klingt an die erste von "To Mary in Heaven" an.

"Willie's awa"[3]) ist trotz Dialekt und der sechszeiligen Stanze von einer schwerfälligen Aufgeräumtheit. Es ist eine Art humoristischer Elegie, ungefähr im Stile von Allan Ramsay's "Elegy on Maggy Johnstoun"[4]), an die uns der Anfang erinnert:

"Auld Reeky, mourn in sable hue,
Let fourth of tears dreep like May dew!"

Auch inhaltlich kann man eine Ähnlichkeit konstruieren, insofern als bei Maggy die bierdurstigen Seelen aus- und eingehen, bei Creech die Literaten.

Eine wirkliche Elegie, *"On the Death of John M'Leod"*[5]), ist ganz irrelevant. Die Mrs. Cockburn taucht wieder aus dem Schacht der Vergessenheit auf, in den Zeilen:

"But, long ere noon, succeeding clouds
Succeeding hopes beguil'd."

Das Versmass $\overset{4}{a}\overset{3}{b}\overset{4}{c}\overset{3}{b}$ scheint aus der "Elegy on Stella"[6]), die sich Burns damals in sein zweites Common-place Book eintrug, herübergekommen zu sein.

---

1) Wall. II, p. 88.
2) Wall. II, p. 100.
3) Wall. II, p. 108.
4) vol. I, p. 161.
5) Wall. II. p. 138.
6) cf. Wall. II, p. 125.

Vor seine erste Hochlandstour fällt noch eine grössere Elegie, wohl die einzige literarische That des ganzen halben Jahres: *"On the Death of Sir James Hunter Blair"* [1]). Burns wusste wohl, dass er sich zu keiner hervorragenden Leistung aufschwingen würde, wo er sich in so fremder Sphäre bewegte und wo sein Herz nicht sonderlich Anteil nahm. Er sagt zwar: "my grief was sincere", doch fügt er hinzu: "the Performance is but mediocre". Wir finden ihn hier ganz im Schlepptau englischer Kunstpoesie. Das neue Kleid steht ihm nicht übel, seine Gehversuche sind nicht unbeholfen; aber es ist nicht der echte Burns, den wir da vor uns haben. Hier lässt sich der stärkste Einschlag von Ossian konstatieren, so wie auch in den Reisenotizen die Anspielungen zahlreicher werden [2]). Die Elegie lässt ein ganzes Ossianisches Diorama an unseren Augen vorübergleiten. Die Sonne versinkt unter die Woge im Westen, sie ist trübe und bewölkt. Der Wind heult hohl durch die schwarze Luft. Die Klippen und Felsen dürfen in dieser Scenerie nicht fehlen. Die ächzenden Bäume schütteln ihre Locken [3]), und die Meteore schiessen über den Sternenhimmel [4]). Wäre noch der Nebel vorhanden, so hätten wir alle Dekorationen beisammen, die das "gloomy" in Ossian's Landschaftsschilderung ausmachen. Der bleiche, kalte Mond geht im Osten auf [5]) und enthüllt zwischen dem Gestein eine stattliche Gestalt; sie hebt die Arme zum Zeichen ihres Schmerzes, sie härmt sich in nachdenklichem Weh und lässt ihre Klage in die Lüfte hinaushallen. Alle diese Details kann man in Cath-Loda vorfinden. Einem Helden, der zu früh ins Grab sank (wie alle Helden bei Ossian), wird das Totenlied gesungen, wie auch der greise Barde Nänien anstimmt. Situation und Einkleidung sind hier so treu nachgeahmt, dass der Dichter

1) Wall. II, p. 142 f.
2) cf. Wall. II, p. 160; 177.
3) cf. The War of Inis-Thona: Tauchnitz Ed., p. 203.
4) cf. Comala: T. Ed., p. 142.
5) cf. Carric-Thura, p. 147.

nicht mehr den eigenen Stempel darauf drücken kann, wie dies Burns in seiner ersten Periode zu thun pflegte. Das Versmass ist die sog. "Elegiac Stanza", d. h. vier kreuzweis reimende fünftaktige Verse, in denen Shenstone seine sechsundzwanzig Elegien geschrieben hatte.

Ein Gegenstück hierzu ist die auf Bestellung gedichtete Klage *"On the Death of Lord President Dundas"*[1]). Man sieht, wie sich Burns zu einem Tone zwingt, über den seine Register nicht verfügen. Das, was zustande kam, ist schwächlich und unselbständig. Im Geschmack der Odendichter, dem auch Gray huldigte, werden alle möglichen Eigenschaften personifiziert, d. h. sie erhalten eine Majuskel, und so treiben hier "grim Oppression", "ruffian Violence", "unsuspecting Innocence" u. s. w. ihr Wesen. Der Dichter ruft die Elemente als Bundesgenossen auf, will sie entfesselt wissen, damit sich seine finstere Gemütsstimmung austoben kann, ähnlich wie in der zweiten Strophe von "Winter: a Dirge", genau nach dem Recept, das der Mohr Zanga in Young's Tragödie "Revenge" in seinem ersten Monolog empfiehlt. Die Stelle ist beinahe wörtlich entlehnt:

"Rage on, ye winds; burst, clouds, and waters roar!
You bear a just resemblance of my fortune,
And suit the gloomy habit of my soul."

Voll von solchen Allegorien ist auch die *"Birthday Ode for 31st December, 1787"*[2]), die sich schon äusserlich durch die unregelmässigen Rhythmen als solche zu erkennen giebt. "False flatterer, Hope, away", heisst es wohl mit Erinnerung an Fergusson's „Ode an die Hoffnung", wo diese allerdings als "lively chearer of the mind" gepriesen wird. Auch der erste Vers von Gray's Epitaph zur Kirchhofselegie: "Here rests his head upon the lap of earth" ist herübergenommen in den Worten: "Owns not the lap of earth where rests his royal head".

---

1) Wall. II, p. 222.
2) Wall. II, p. 237.

Diese Proben genügen, um uns zu zeigen, wie Burns damals hin- und herpendelt. Bald greift er zu den alt gepflegten Gattungen, ohne jedoch den alten Ton wieder zu treffen. Dazu giebt er das Pittoreske des Dialekts auf und bequemt sich zu einem Englisch, das aus Pope's Feder stammen könnte. Da wo er sich auf neue, ihm bis dahin verschlossene Gebiete wagt, ist er durchaus unoriginell und vermag sich nicht über Mittelmässigkeit zu erheben.

Auch zwei auf der Reise entstandene Landschaftsskizzen, die mit wenigen Strichen das Bild festhalten wollen, zeichnen sich nicht durch freie Pinselführung aus; es sind die Fragmente: "*Verses written in the Parlour of the Jnn at Kenmore*"[1]) und "*Verses written by the Fall of Fyers*"[2]). Es ist ganz die Goldsmith'sche Art, wie sie besonders im "Traveller" herrscht. Daher hat auch Burns den Ausdruck von dem „schnell enteilenden Theater der hängenden Wälder" entlehnt:

"Woods over woods in gay theatric pride"[3]).

Sobald Burns wieder zu dem "hamespun rhyme" greift, wird er im Tone echter und wahrer, so in "*The humble Petition of Bruar Water to the noble Duke of Athole*"[4]). Robertson's Vermutung, das Gedicht fusse auf Ramsay's "The City of Edinburgh's Salutation to the Marquis of Carnarvon", ist nicht recht einleuchtend. Wohl aber finden sich darin unverkennbare Spuren von Blair, dem Dichter des „Grabes", das den Young'schen „Nachtgedanken" vorausging, aber durch den noch düsteren Nachfolger in Schatten gestellt wurde. Burns' Bekanntschaft mit Blair datiert schon aus früherer Zeit: Die Epistel an James Smith hatte ihr Geleitwort aus diesem Epos erhalten. Die Ähnlichkeit liegt hier in der Situation: Wenn der edle Herzog dem Wunsche

---

1) Wall. II, p. 157.
2) Wall. II. p. 167.
3) "The Traveller", v. 108.
4) Wall. II, p. 163.

der Wasser willfährt und ihre Ufer mit schattenden Wäldern bepflanzt, dann werden ihm die Vögel ihren Dankchor dafür singen; Lerche, Dompfaff, Hänfling, Rotkehlchen, alle werden zu seinem Preise ihr Lied anstimmen. Hier werden sich dann im kühlen Haine Liebende ein Stelldichein geben, und die Blumen werden ihnen in dieser himmlischen Stunde ihre Huldigung darbringen, indem sie alle ihre Reize entfalten:

> "The flow'rs shall vie in all their charms
> The hour of heav'n to grace."

So ergeht es auch dem Dichter des Grabes in gehobener Stimmung. Alle Sinne sind für die Schönheit der Natur empfänglicher:

> "Methought the shrill-tongu'd trush
> Mended his song of love; the sooty black-bird
> Mellow'd his pipe, and soften'd ev'ry note:
> The eglantine smell'd sweeter, and the rose
> Assum'd a dye more deep; whil'st ev'ry flower
> Vy'd with its fellow-plant in luxury
> Of dress."

Entlehnt scheint überdies der Ausdruck von dem Mondstrahl, der milde durch die Bäume flimmert. Ebenso sagt Blair:

> "Oft — — — at night I' ve seen
> By glimpse of moonshine, chequering thro' the trees." [1]

Dass wirklich der Dialekt dem schottischen Dichter mehr Spielraum zur Entfaltung seiner Gedanken giebt und einen Teil des Reizes ausmacht, welcher von den dem Edinburger Aufenthalt voraufgehenden Gedichten ausströmt, erhellt, wenn man mit der Anrede an die Maus "*On scaring some Water-Fowl in Loch Turit*" [2]) vergleicht. Warum wandte Burns jetzt trotzdem das reine Englisch mit Vorliebe an? Er war sich wohl bewusst, dass hierin nicht seine Stärke lag, dass ihn sein Englisch nicht vor Hunderten

---

[1]) "The Grave", v. 56 f.
[2]) Wall. II, p. 191.

von anderen auszeichnete, dass dabei oft ein Teil seiner Idiosynkrasie, des Besten, was er zu geben hatte, um die erstarrte englische Poesie aus ihrem Winterschlaf zu erlösen, verloren ging. So hat er sich wiederholt in Briefen ausgesprochen: "In Scots verse there I always find myself most at home", schreibt er an George Thomson und an denselben: "I have not that command of the language that I have of my native tongue. In fact, I think that my ideas are more barren in English than in Scotish".

Aber sein Ehrgeiz drängte ihn auf diese — man muss sagen: falsche — Bahn. Der Umgang mit den abstrakten, philosophischen Köpfen in Edinburg, mit denen er Berührungspunkte gesucht und gefunden hatte, stieg ihm zu Kopfe. Sein literarisches Ideal, das ganz aus dem Anschauen der Natur, frei von Prätensionen, hervorgegangen war, verschob sich und näherte sich bedenklich der vorherrschenden Richtung in der damaligen englischen Literatur. Wäre er auf diesem Wege weiter geschritten, der Burns nach 1786 hätte den Ehrenposten, auf den ihn die erste Ausgabe seiner Gedichte erhob, nicht behaupten können; er, der einen so ruhmvollen Ansturm genommen, wäre allmählich von dem Piedestal herabgesunken, um, zwar vielleicht nicht ganz der Vergessenheit anheimzufallen, aber doch aus den Reihen der wenigen, die mit goldnen Lettern in das Buch des Musagetes eingetragen sind, getilgt zu werden. Zum Glück überstand er die Krisis; sein Naturell war stark genug, um aufs neue durchzubrechen. Allerdings kamen ihm die Verhältnisse entgegen, die ihn aus diesem Dilemma befreien sollten, um ihn auf das Gebiet zu weisen, wo er neue Lorbeern einheimsen durfte.

Ende Mai des Jahres 1787 erschien der erste Band einer Sammlung altschottischer Melodien, die der Kupferstecher James Johnson auf Anregung der "Dissertation on Scottish Music"[1]) des Historikers William Tytler heraus-

[1]) cf. Brandl, Englische Volkspoesie, p. 852. [Irrtümlicherweise heisst es da, Burns hätte erst im Oktober 1787 von der Sache erfahren.]

gab. Burns brachte dem Unternehmen gleich reiche Sympathien entgegen, war der Einladung zur Mitarbeiterschaft bereitwilligst gefolgt und hatte zu dem ersten Bande schon zwei Lieder beigesteuert: "Green grow the Rashes"[1]) und "*Young Peggy blooms our bonniest lass*"[2]), letzteres ganz im Geschmack des Teatable Miscellany. Zuerst schildert der Dichter die Schönheit der Geliebten, die mit der Natur in Wettbewerb treten darf, und deshalb fleht er um die Erhaltung ihrer Reize; ebenso in dem Liede "to Mrs. E. C."[3]):

> "Ye powers, who have given sic charms
> To Eliza, your image below
> O save her from all human harms."

"Green grow the Rashes" war der im April erschienenen, zweiten Auflage der Gedichte einverleibt worden. In der Epistel an Mrs. Scott[4]) hatte er es als seinen höchsten Wunsch bezeichnet, für Altschottland ein Lied zu singen:

> "That I for poor auld Scotland's sake
> Some useful plan or book could make
> Or sing a sang at least".

Und Dr. Moore hatte seine Stärke auf diesem Gebiete erkannt und ihm deshalb dazu geraten: „Ich halte dafür", schreibt er ihm am 23. Mai '87[5]), „dass Sie für solche Kompositionen ein besonderes Talent haben, das Sie pflegen sollten. Keine Dichtungsgattung verlangt mehr Zartheit und Politur. Horaz wird mehr wegen seiner Oden als all seiner anderen Schreibereien bewundert." Möglich, dass solcher Ratschlag, der gerade zur rechten Zeit kam, auf fruchtbaren Boden bei Burns fiel. Wenigstens ward er bald Feuer und Flamme für die Sache. An John Skinner, den von

---

[1]) cf. p. 33.
[2]) Wall. I, p. 270.
[3]) T. T. M. I, p. 95.
[4]) cf. p. 87.
[5]) Wall. II, p. 94.

ihm hoch geehrten Verfasser „des besten Liedes, das Schottland je gesehen hat", schreibt er am 25. Oktober 1787: „In Edinburg ist gerade jetzt ein Werk im Fortschreiten begriffen, das Ihren vornehmlichen Beistand erheischt. Ein Kupferstecher dieser Stadt hat sich daran gemacht, alle schottischen Lieder, die man finden kann, mit der Musik zu sammeln und zu veröffentlichen. Lieder in der englischen Sprache, wenn sie von Schotten sind, werden zugelassen, aber die Musik muss durchaus schottisch sein . . . Ich bin ganz aus dem Häuschen gewesen, sammle alte Stanzen und jede noch übrige Mitteilung, die sich auf Ursprung, Verfasser bezieht etc. etc."

Der Unternehmung, für die er sich damals so begeisterte, hat er seine unverminderte Teilnahme gewidmet; erst kurz vor seinem Tode erkaltete sie, um sich Thomson's neu aufblühendem Werke zuzuwenden.

Reichere Ernte floss bereits dem zweiten Bande zu, der dem ersten schnell folgte. In der Zwischenzeit entstanden einige Lieder: "*The Birks of Aberfeldy*"[1]), mit Beibehaltung des alten Chors und nach derselben Melodie[2]); "*A Rose Bud by my early Walk*"[3]), wegen seiner Einfachheit charakteristisch, deren sich "*My Peggy's Face*"[4]) nicht rühmen kann. Von den Beiträgen nimmt "*Macpherson's Farewell*"[5]) die erste Stelle ein. Burns' Verse sind eine Verbesserung des Liedes, das der Räuberhauptmann unter dem Galgen gesungen haben soll. Folgende Züge decken sich bei ihm mit "Macpherson's Rant", das Herd[6]) mitteilt: Wiewohl er ein Erzspitzbube ist, ist es ihm schrecklich, "to hang upon a tree", wie der Refrain lautet. Bei Burns hat ihn das Leben, voll von Kampf und Streit, so mutig gemacht, dass er dem Tode unverzagt ins Auge blickt:

---

[1]) Wall. II, p. 159.
[2]) cf. Herd II, p. 221.
[3]) Wall. II, p. 199.
[4]) Wall. II, p. 208.
[5]) Wall. II, p. 285.
[6]) vol. I, p. 99.

"No man on earth that draweth breath
More courage had than I;
I dar'd my foes unto their face,
And would not from them fly".

Solche Tapferkeit kann natürlich nur der Verräterei zum Opfer gefallen sein. Rachegedanken beschäftigen ihn noch in seinem letzten Stündchen. Aber merkwürdigerweise fällt der Hallunke aus der Rolle, und eine wehmütige Stimmung beschleicht ihn, der so bramarbasierend begonnen, denn er schliesst reuevoll mit der Moral:

"Therefore, good people all, take heed
This warning take by me,
According to the lives you lead,
Rewarded you shall be".

Burns musste natürlich eine solche Inkonsequenz vermeiden; sein Räuberhauptmann macht sich nicht zuguterletzt solcher Feigheit schuldig, er ist heroischer und romantischer geworden:

"Now farewell, light, thou sunshine bright,
And all beneath the sky!
May coward shame distain his name,
The wretch that dares not die!"

"Whistle an' I'll come to you, my lad"[1]) bringt mit einer Zeile, die sich 2—3 Mal wiederholt, eine tiefe Wirkung hervor. Später hat Burns dies Kunstmittel, das in der Volkspoesie besonders beliebt ist, noch oft und mit höchster Fertigkeit gebraucht. Die übrigen Lieder dieser Zeit zeichnen sich vor denen, die wir in Teatable Miscellany finden, kaum aus. Sie sind von dem volkstümlichen Tone weit entfernt, namentlich im Ausdruck, der sich dem Allan Ramsay's am meisten nähert. Wendungen wie "Downy sleep, the curtain draw" (aus "Musing on the roaring Ocean") oder "Chilly grief my life-blood freezes" (aus "Roaring Winds around her blowing") oder "Ruin's wheel has driven o'er us" (aus "Strathallan's Lament") — die-

[1]) Wall. II, p. 285.

selbe Metapher, die im "Mountain Daisy" begegnet und von Young übernommen ist — sind der Volkspoesie fremd.

Man sieht, dass Burns' Lieder sowohl aus der Volkspoesie wie von deren Nachahmern ihre Hauptquellen empfingen. Volkslieder sind solche, die vom Volke, d. h. den unteren Schichten der Gesellschaft, durch mündliche Tradition fortgepflanzt werden. Sie sind also im Gedächtnis der Leute fixiert, und die Verbreitung geschieht durch mündliche Überlieferung. Burns wurde schon in der Kindheit mit der romantischen, frisch sprudelnden Volkspoesie seines Landes bekannt. Er verdankte diese frühe Kenntnis einer alten Magd seiner Mutter, mit Namen Betty Davidson, „die die grösste Sammlung von Geschichten und Liedern hatte über Teufel, Geister, Feen, Kobolde, Hexen, Zauberer, Irrlichter, Nixen, Elfenkerzen, Totenlichter, Visionen, Erscheinungen, Unholde, verzauberte Türme, Riesen, Drachen und anderes Blendwerk". Zugänglich sind uns solche Lieder durch Aufzeichnungen geworden, deren erste in Schottland James Watson[1]) (1706—10) gemacht hat; auf diesen geht wieder Allan Ramsay[2]) zurück (1724). In späteren Jahren hat Burns selbst eifrig gesammelt, ungefähr so wie Goethe in Strassburg aus dem Munde der alten Mütterchen Volkslieder aufzeichnete. Die volkstümlichen Lieder, die mit jenen die Schlichtheit der Gefühle und die Einfachheit der Melodie gemein haben müssen, werden hauptsächlich durch den Druck weiter verbreitet. Das Volk bemächtigt sich ebenfalls ihrer, nimmt oft willkürliche Ummodelungen damit vor, d. h. mit dem von Jacob Grimm geprägten terminus technicus: sie werden „zersungen". Nun wurde durch Johnson's "Musical Museum" des Dichters Aufmerksamkeit darauf gelenkt. Allein vorderhand wurde er mehr in Anspruch genommen — durch eine Liebschaft, der wir nur

[1]) "Choice Collection of comic and serious Scots Poems", Neudruck Glasgow 1869.

[2]) "Teatable Miscellany", Neudruck in 2 B B, Glasgow 1876.

ein bedeutsames Lied zu verdanken haben, die aber einen reichen Briefwechsel gezeitigt hat, über den in aller Kürze einige Worte gesagt seien.

Eigentlich verlangte natürlich Burns' Prosastil eine ebenso eingehende Quellenuntersuchung wie seine poetische Thätigkeit; allein es wäre für einen Nicht-Engländer ein kühnes Unterfangen, dieser heiklen Aufgabe näher zu treten. Schipper spricht ein grosses Wort gelassen aus, wenn er in seiner „Gedenkrede auf Robert Burns" [1]) dessen Briefe mit zu der anziehendsten Memoirenliteratur des 18. Jahrhunderts zählt. Das überschwängliche Lob hat insofern Geltung, als erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts diese Stilgattung einigermassen in England auszubilden beginnt. Aber Burns' Briefe wären durchaus molluskenhaft, gäbe ihnen nicht seine Dichtung das Gerüst. An ihr können sie sich erst emporranken, ohne dies Spalier lägen sie unbeachtet am Boden.

Burns' Liebesbriefen an Clarinda, eine kokette Witwe Mrs. M'Lehose, ist schon deshalb keine so hohe Wichtigkeit beizulegen, weil sie einen gewissen Fistelton anschlagen, der seine Bruststimme verdeckt. Es haftet ihnen etwas Curioses an, obgleich nicht bestritten werden kann, dass einzelne Briefe wohlgelungen sind. Schon das arkadische Pseudonym steht unserm schottischen Dichter schlecht, und man glaubt es ihm nicht recht, dass er in einem Verkehr dieser Art eine Vorliebe dafür hatte [2]). Wieso er gerade auf "Sylvander" verfiel? Clarinda ist ein viel gebrauchter Name für die Geliebte, den nur noch Chloe an Häufigkeit übertrifft. Aber Sylvander findet sich nur in einem einzigen Liede, bei Herd I, p. 270:

"As Sylvia in a forest lay,
To vent her woe alone;
Her swain Sylvander came that way,
And heard her dying moan".

---

[1]) gehalten in der Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am 3. Juni 1896 (Wien, Carl Gerold).

[2]) Brief vom 28. December; bei Wall. II, p. 229.

Mehr wert als dieses ganze geistreiche, oft absichtlich gezierte Getändel ist uns so eine Stelle wie die folgende aus einem Brief an Alexander Cunningham vom 24. Januar 1789[1]), wo ein Tröpfchen Herzblut mit einfliesst, obwohl der Stil auch hier etwas Pomphaftes hat: "I can myself affirm that Love is the Alpha and Omega of human enjoyment. All the pleasures, all the happiness, of my humble compeers flow immediately and directly from this delicious source. It is the spark of celestial fire which lights up the wintry hut of poverty and makes the cheerless mansion warm, comfortable and gay .... Without it, life to the poor inmates of the cottage would be a damning gift". Mehr wert als das ganze frömmelnde Geplauder über Religion ist uns der kernige Ausspruch in einem Briefe an Mrs. Dunlop vom 12. Februar 1788[2]), wo er sich vor dem Vorwurf des Unglaubens zu schützen sucht: "Religion has not only been all my life my chief dependence, but my dearest enjoyment. I have indeed been the luckless victim of wayward follies; but, alas! I have ever been 'more fool than knave'. A mathematician without religion is a probable character; an irreligious poet is a monster".

Kurz, jene Briefe sind nicht mit der roten Farbe gemalt, die dem Künstler in Olive Schreiner's "Dreams" das Leben kostet, aber übertüncht sind sie manchmal. Wenn man den Ähnlichkeiten im einzelnen nachgehen wollte, so wäre Sterne zu berücksichtigen, vor allem "Yorick's Sentimental Journey", daneben Mackenzie's "Man of Feeling" und vielleicht der "Man of the World", an dessen pädagogischer Sentimentalität der junge Burns seine Freude hatte; gewiss auch die moralischen Wochenschriften, deren erste Defoe unter dem Namen "Review" 1704 begründet hatte und die einander nun in rascher Folge ablösten, die Hauptlehrmeister des englischen Prosastils,

1) Wall. III, p. 37.
2) Wall. II, p. 296.

bis zu Charles Lamb und Dickens ihren Einfluss erstreckend, Von diesen waren Burns der Spectator, Mirror und Lounger Vertraute, der Adventurer, Rambler und The World nicht unbekannt[1]). Die Briefe des Junius waren erst zu kurze Zeit in seinem Besitz, als dass dieser wuchtigste Briefschreiber ihm ein leises Rollen hätte abgeben können, da wo er selbst Donnerkeile schleuderte. In diesem Briefwechsel begegnet einmal ein anderer Name, der die letzten fünf Lustren des vorigen Jahrhunderts mit seinem düsteren Glanze blendete: Werter (sic!). Das war eine Kost für Dame Clarinda, die ihrem sentimentalen Gaumen wohl schmecken musste. Burns speiste sie auch gelegentlich mit Ossian, „dem Fürsten der Dichter"[2]). Aber es ergiesst sich ein ganzer Citatenregen auf uns: Thomson, Milton, Pope, Goldsmith, Young, Addison, Shakspere, Gray sind vertreten und viele andere. Clarinda und Sylvander überbieten sich geradezu, ihre Gedanken in die Formen anderer einzuspannen. „Ich liebe es", schreibt er an sie[3]), „für jede Gelegenheit ein Citat zur Hand zu haben. Sie geben so bequem die Gedanken wieder und ersparen einem die Mühe, den passenden Ausdruck für seine Gefühle zu finden". Und sie stimmt mit ihm in dieser Vorliebe für Citate überein[4]): „Wenn sie nur zutreffend sind, geben sie oft die Gedanken angenehmer wieder, als unsere eigene Sprache es je vermag". Burns hatte es wahrlich nicht nötig, andere für sich sprechen zu lassen, wenn sein Herz bei der Sache beteiligt war.

Damit ist die Edinburger Phase seines Lebens erschöpft. Es wäre unklug, sie für einen Rückschritt in seinem poetischen Schaffen zu halten, dazu sind die Gegenstände, die verglichen werden, zu heterogen. Er wagte sich auf ein ihm fremdes Gebiet, und es versteht sich von

---

1) cf. Wall. III, p. 178.
2) Wall. II, p. 322.
3) Wall. II, p. 253.
4) Wall. II, p. 258.

selbst, dass das, was er hier hervorbrachte, seinen Meisterleistungen nicht ebenbürtig sein konnte. Nun, da er das für ihn nicht besonders gedeihliche Edinburg verliess, um auf schottischem Boden an der Seite seiner geliebten Jean ein neues Heim aufzuschlagen, nun, da er sich aus den Banden einer platonischen Liebe riss, die ihm ebenso schlecht stand wie der geschraubte Ton in seinen Dichtungen, nun, sollte man meinen, hätte er auch all den literarischen Staub, der an seinen Sohlen klebte, möglichst schnell abgeschüttelt. Allein dem war nicht so: Aus der Krisis jener Tage, wo er seinen gesunden, volkstümlichen Stil, der trotz allem Erlernten in der eigenen Scholle wurzelte, für einen überwundenen Standpunkt hielt und Fühlung mit den Nachzüglern des Classicismus suchte, ist ihm Eines zurückgeblieben, ein letztes Symptom einer überstandenen Krankheit: die Sucht, Stoffe, die seiner eigenen Manier ferne lagen, zu behandeln und eine häufigere Anwendung der englischen Schriftsprache. Diese Gedichte, die sich über die acht Jahre, die er noch zu leben hatte, erstrecken, seien hier im Zusammenhang vorgeführt. Das ganze Bündel ist nicht so viel wert wie die wenigen Zeilen, mit denen er seine Frau begrüsste, jenes eine entzückende Liedchen "*I love my Jean*" [1]), das wie die echte Perle neben Similisteinen glänzt.

Im einzelnen wird sich bei diesen Dichtungen nicht so viel Entlehntes feststellen lassen als bei denen der ersten Periode. Die Selbständigkeit wird grösser, und sie sind daher nur insofern zu erwähnen, als sie sich in den Strom der damaligen englischen Literatur einfügen.

"*Written in Friars-Carse Hermitage*" [2]) schliesst sich an Goldsmith's Ballade "Edwin and Angelina" und Beattie's "Hermit" an. Der Schluss dürfte Dunbar's Gepflogenheit nachgebildet sein, der an das Ende seiner Dichtungen, von denen Burns einige in Ramsay's "Evergreen" sah,

---

[1]) Wall. II, p. 347.
[2]) Wall. II, p. 352.

"Quod Dunbar" setzte. Die viertaktigen Verse sind, wie dies auch Ramsay schon gethan, wieder zu längerer Erzählung gebraucht.

Über seine *"First Epistle to Robert Graham"* [1]) schreibt Burns selbst, dass er sie nicht in Nachahmung, aber in der Art von Pope's moralischen Episteln abgefasst habe. Garrick's witziges Gedicht "Jupiter and Mercury" mag ihm den Stoff gegeben haben. Das Versmass der heroic couplets ist natürlich aus Pope's "Moral Essays" übernommen. In dessen Manier ist auch das Fragment *"The Poet's Progress"* [2]) gehalten, wiederum in heroic couplets geschrieben, später in die *"Third Epistle to Graham"* [3]) verwoben.

Die Ballade *"Caledonia"* [4]) gehört in dieselbe Kategorie wie die Anrede an Edinburg.

Die *"Ode sacred to the Memory of Mrs. Oswald"* [5]) ist in Strophe, Antistrophe und Epode eingeteilt so recht im Geschmacke der pseudoclassischen Odensänger. Die politische *"Ode to the departed Regency-Bill"* [6]) enthält je ein Citat aus Milton (Paradise Lost II, v. 970) und aus Thomson's "Masque of Alfred":

"The triumph of the truly great
Is never, never to despair!
Is never to despair."

Diese Verse sowie

"On reason build resolve
That column of true majesty in man"

aus Young's "Night Thoughts" (I, v. 30) führte der Dichter damals ständig im Munde, sie immer wieder in Briefen wiederholend und in Gedichten paraphrasierend. Eine

---

1) Wall. II, p. 369 f.
2) Wall. III, p. 25.
3) Wall. III, p. 267.
4) Wall. III, p. 34.
5) Wall. III, p. 56.
6) Wall. III, p. 61.

andere Art von Ode ist "*Delia*"[1]), ein beliebter Name für die Geliebte. In diesem Stile schrieben die Thomson, Shenstone und andere ihre Liebeslieder.

Die "*Sketch to Fox*"[2]) macht sich über Pope's "Essay on Man" lustig, verschmäht es aber nicht, bei demselben Pope hie und da etwas zu borgen. Gleich zu Anfang wird übrigens erfolgreich ein Goldsmith'sches Stilmittel gebraucht, das in "Retaliation" virtuos angewandt war.

Die "*New-Year's Day*"[3]) betitelte Skizze ist "a-moralizing", wie ja die Dichter in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts diese Etiquette allem aufklebten.

Wie diese fordert auch der Prolog für Mr. Sutherland zum Genuss der Gegenwart auf. Prologe hatten die englischen Dichter massenweise fabriziert, Burns selbst in Edinburg einen geschrieben. Der originellste ist wohl der "*Prologue for Mr. Sutherland, on his Benefit-Night*"[4]), der schon durch den Dialekt ausgezeichnet ist und dadurch ein anderes Gepräge erhält. Der Londoner Ware wird ein tüchtiger Hieb versetzt: importierter Unsinn wird nicht zu Sinn, und dann wird die Aufmerksamkeit der heimischen Dichter auf vaterländische Stoffe gelenkt. Sind die Heldenthaten des Wallace kein geeignetes Thema, lockt niemand die Geschichte der unglücklichen schottischen Königin?

"O for a Shakspeare or an Otway scene
To draw the lovely, hapless Scottish Queen!"

Die beiden für *Miss Fontenelle*[5]) geschriebenen Prologe sind mehr in der Art des Garrick gehalten.

Einen breiten Raum nehmen in den letzten Jahren bei Burns die Elegien ein, von denen er verschiedene Formen versucht hat. Er hat recht, wenn er an Mrs. Dunlop schreibt[6]): „Die Elegie ist ein so ausgeleierter Gegenstand,

---

1) Wall. III, p. 66.
2) Wall. III, p. 68.
3) Wall. III, p. 141.
4) Wall. III, p. 150.
5) Wall. III, p. 360 u. IV, p. 68.
6) 7. Febr. 1791, bei Wall. III, p. 232.

dass man einen neuen Gedanken nicht erwarten darf: es ist gut, wenn man einen alten Gedanken in ein neues Licht rücken kann.“ Das trifft wirklich den Nagel auf den Kopf und ist nichts anderes als eine Umschreibung des Pope'schen Verses:

"What oft was thought, but ne'er so well express'd“.

Die "*Elegy on Miss Burnet*“[1]) hebt mit dem Preis der Verstorbenen an, die ein Abbild des Himmels war. In dem Menschen wird die Gottheit als in ihrer edelsten Schöpfung erkenntlich; das klingt an den berühmten Vers aus Pope's "Essay on Man“ an. Dann fliessen Accorde aus Shenstone ein: Des Sommers üppige Pracht, der Vogelsang passen nicht zu dem trauervollen Herzen, das sich nach ödem Felsland sehnt. Der Wert der Verschiedenen verschafft ihr den Nachruf der Muse; Fürsten, die nur über „lästigen Stolz“ verfügen, können sich ihn erkaufen. Das ist ein Goldsmith'scher Lieblingsgedanke. Wieviel origineller ist dagegen "*Lament of Mary Queen of Scots, on the approach of Spring*“[2]). Burns schreibt, dass er die „Ballade“ von der Königin Maria begonnen, als er mit Percy's "Reliques“ beschäftigt war. Deshalb ist es auch unwahrscheinlich, wenn Robertson in seinem Aufsatz über „Burns' Schullesebuch“ zu der Ansicht neigt, der Dichter habe bereits hier die Anregung zu der „Klage“ empfangen, sogar schon das Material vorgefunden. Wir haben hier einen neuen Beleg dafür, welche Wirkungen Burns mit dem Schottischen erzielt. Es sind die denkbar einfachsten Motive, mit denen er arbeitet; und daher ist der Effekt um so grösser. Nur „das enge Haus des Todes“ in der letzten Strophe ist aus Ossian entlehnt.

Mehr Nachempfundenes, Ossianisches hat "*Lament for James, Earl of Glencairn*“[3]) aufzuweisen. Die Erscheinung des von Jahren und Gram gebeugten Barden, der an einer

1) Wall. III, p. 231.
2) Wall. III, p. 234.
3) Wall. III, p. 247.

alten Eiche lehnt, deutet mit ziemlicher Sicherheit auf diesen Ursprung. Dazu kommen andere Züge, die, wenn nicht direkt daher übernommen, gewiss nachgebildet sind: die Anrede an die Harfe ("Awake, thy last sad voice, my harp!") und der Vergleich mit der Morgensonne, die die Nebel schmilzt.

Für die *"Address to the Shade of Thomson"*[1]) hat uns Burns seine Quelle genannt. Als die Aufforderung an ihn erging, zum Gedächtnis seines Landsmannes eine Ode zu schreiben, griff er zu Collins, der bereits in seiner 13. Ode "On the Death of Mr. Thomson" ein Preis- und Klagelied angestimmt hatte. Bei dieser Gelegenheit blätterte er den Collins offenbar ein wenig durch und verfiel auf die „Ode an den Abend", deren drei letzte Strophen er nachahmte. Dass die Jahreszeiten hier aufmarschieren, ist für den Dichter der "Seasons" keineswegs unpassend. Aus Collins' „Ode auf Thomson" hat er sich überdies die letzte Strophe und das Versmass angeeignet.

Endlich das *"Sonnet on the Death of Glenriddel"*[2]) mischt Reminiscenzen aus den früheren Stücken dieser Art.

In dieselbe Reihe gehören noch das *"Sonnet on a Thrush"*[3]) und die *"Address to the Woodlark"*[4]). Ersteres erinnert mit seinem Anruf an den singenden Vogel an eine Stelle aus Shenstone's sechster Elegie:

> "Sing on, my bird! — the liquid notes prolong;
> At every note a lover sheds his tear;
> Sing on my bird!"

Auffällig ist hier die metrische Form: zuerst drei je vierzeilige, aus fünftaktigen Versen bestehende Strophen und dann ein zweizeiliger Abgesang, dessen Schlussvers einen Fuss mehr hat. Die Anrede an die Lerche mag uns in der Situation leise an Shenstone's "Skylark" erinnern, obwohl sie sonst durchaus selbständig ist.

---

1) Wall. III, p. 278.
2) Wall. IV, p. 108.
3) Wall. III, p. 390.
4) Wall. IV, p. 220.

Das lässt sich weniger von dem *"Minstrel at Lincluden"*[1]) behaupten, dem später noch ein zweiter, schlechtweg „Ode" bezeichneter Teil angehängt wurde, während der erste den Titel "A Vision" erhielt. Trotzdem dieser den Dialekt zu Hilfe nimmt, giebt sich gleich die erste Strophe als offenkundige Nachahmung von Gray's Elegie auf den Gottesacker. Die verfallene Ruine, in der die Eule haust, der Vogel der Mitternacht, der dem Mond sein Leid klagt, ist fast wörtlich daraus entlehnt.

Burns: "As I stood by yon roofless tower
— — —
Where the howlet mourns in her ivy bower
And tells the midnight moon her care".

Gray: "— — from yonder ivy-mantled tower
The moping owl does to the moon complain
Of such as, wandering near her secret bower", — — —

Dann spielt wieder Ossian[2]) hinein: Die Sterne schiessen am Himmel entlang; und aus dem mystischen Halbdunkel taucht ein Geist hervor, so wie bei Ossian die Seelen der Verstorbenen. Der zweite Teil gemahnt noch am meisten an Gray's Oden "The Bard" und "The Progress of Poesy". Auf den Beginn der letzteren bezieht sich zweifelsohne die Erwähnung der äolischen Leier, die Gray wieder direkt von Pindar übernommen hat.

Schliesslich sei noch in diese Kategorie die *"Epistle from Esopus to Maria"*[3]) eingereiht. Sie fängt mit einer Parodie der Eingangsverse von Pope's "Epistle of Eloisa to Abelard" an:

"In these dread solitudes and awful cells,
Where heavenly pensive contemplation dwells".

Ausserdem wird darin ein Vers aus Lyttleton's "Prologue to Thomson's Coriolanus" (v. 8): "Alas! I feel I am no actor here" citiert.

---

1) Wall. IV, p. 92; IV, p. 125 f.

2) Br. Schnabel's Aufsatz: „Ossian in der schönen Litteratur Englands bis 1832" (Engl. Stud. XXIII B., 1. Heft, 1896) ist bei flüchtiger Materialzusammenstellung durchaus unzureichend.

3) Wall. IV, p. 80.

Die hier mit ziemlicher Willkür zusammengewürfelten Gedichte verbindet scheinbar nichts; aber bei aller inhaltlichen Verschiedenheit sind ihnen äusserlich zwei Dinge gemein: ihre Länge, die sie vor den kurzen Liedern der nächsten Periode abhebt, und die Anwendung eines reinen Englisch. Sie fallen aus dem Rahmen der zweiten Periode heraus, denn diese wird bei Burns, von verschwindend wenig Ausnahmen abgesehen, vollkommen durch "songwriting" erfüllt. Johnson hatte sich den Dichter bereits, und damit eine Hauptattraktion, für sein "Musical Museum" gesichert; Thomson wusste ihn für seine neue Unternehmung zu gewinnen. Er setzte beide Werke reichlich in Nahrung, wenn man bedenkt, dass er nicht allein seiner Poesie leben konnte, sondern — "to make a happy fireside clime to weans and wife" — die lästige und für sein Naturell gefährliche Stellung eines Acciseeinnehmers bekleiden musste. Die vorangegangenen Gedichte bilden keinen Markstein in seinem Schaffen, es fehlt ihnen zu sehr die Eigenart, die der Verfasser seinen Erstlingen aufzuprägen vermochte. Sie sind kein neues Stadium seiner Entwicklung, sondern schieben sich nur als ein Übergangsglied, eine Etappe, zwischen die beiden Perioden seines Dichtens ein, von denen die erste mit der Kilmarnock Edition ihren Abschluss findet, und deren zweite bis zu seinem Hinscheiden währt.

Zweite Periode:

Burns als Liederdichter.

"Old Scots song are, you know, a
favorite study and pursuit of mine".
(letter to Mrs. Dunlop, 25. Jan. 1790.)

Wenn man den Namen Robert Burns nennt, so denkt man in erster Linie an seine zahlreichen Lieder, die sich die Welt erobert haben. Sie haben ihn recht eigentlich populär gemacht, zum populärsten englischen Dichter, zu einem der bekanntesten Lyriker. In der Verbindung von Wort und Weise, von Text und Melodie hat das Lied bei dem Volke die weiteste Verbreitung gefunden. Keiner anderen Dichtungsart ist es vergönnt, so in die breiten Schichten des Volkes einzudringen wie gerade dem Liede. Heute allerdings, im geräuschvollen Getriebe unserer socialen Zeitläufte, kann man seiner Stimme nur von der Bühne herunter Beachtung und Widerhall verschaffen. Der Liedersänger Burns ist berühmter als der Satiriker, selbst als der Dichter von "Cotter's Saturday Night". "Auld lang syne" ist bekannter als "Tam o' Shanter", Deshalb wird der Burns der ersten Periode, wenn er darin vielleicht auch literarisch höher steht, hinter dem Burns der zweiten Periode zurückstehen müssen.

Bedeutsam ist es, dass er seine dichterische Laufbahn mit Liedern eröffnete. Wir haben gesehen, wie diesen ersten Versuchen noch das Jugendliche anhaftet, wie weit er darin noch von der später erreichten Meisterschaft entfernt ist. Aber es sind kaum zwei Dutzend, die vor die Kilmarnock Edition fallen. Diese Gattung musste vorder-

hand den Streitgedichten weichen, und nur in besonders gehobenen Momenten scheint sich ein Lied durchgerungen zu haben, so beim Abschied von der Heimat; während des Edinburger Aufenthalts liegen sie dann ganz brach. Auf heimischem Boden waren seine Erstlinge erblüht, fern von jedem literarischen Centrum, wenn auch nicht unberührt von jeglicher dichterischen Strömung. Seine Landsmänner Allan Ramsay und Fergusson sind hier als seine direkten Vorläufer zu betrachten. Die Welle, die bis jetzt nur seine Füsse genetzt hatte, schlug nun über sein Haupt. Er machte eine starke Schwenkung nach der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts hin und zwängte sein gleich einem Giessbach dahinschäumendes Temperament in die engen Ufer einer regelmässigen Formalität. Das Beste, was er zu geben hatte, seine Leidenschaft wurde der Convenienz geopfert, und da wo er früher ins Blaue hinein geschaffen hatte, d. h. ohne mit einem Auge nach der Wirkung zu schielen, wurde er jetzt zu eifrig auf den Erfolg bedacht. Er wollte zeigen, dass er kein „neuntägiges Wunder“ war. Ob er ahnte, dass ihn diese Wandlung auf eine schiefe Ebene geführt hatte? Es war ein Glück für ihn, dass er aus diesem Dilemma herausgerissen wurde. Es harrte seiner eine lohnendere Aufgabe, als die Pseudoclassiker auf die Dauer nachzuahmen; er war der Erkorene, um den reichen Schatz der Volkslieder, der vergraben war, ans Licht zu heben, und da wo das edle Metall beschmutzt war, es mit kundiger Hand zu säubern.

Damit jedoch seine Thätigkeit als Liederdichter im Zusammenhang besprochen werden kann, müssen einige Gedichte herausgeschält werden, die am meisten den Produkten der ersten Periode gleichen. Diejenigen Gedichte, in denen sich die Nachwehen der Edinburger Zeit bemerkbar machten, sind schon vorweggenommen und als Anhängsel der Übergangsperiode behandelt. Die Beschäftigung mit den Liedern seiner Heimat mag ihn wieder seinen frühesten Schöpfungen näher gebracht haben. Schon äusserlich sind

sie durch den Dialekt kenntlich; aber er greift auch wieder zu der viel gepflegten und beliebten sechszeiligen Strophe, in die er die Episteln einkleidet.

Die an *Dr. Blacklock*[1]) überträgt den oft citierten Vers aus Young's „Nachtgedanken" (I, 30) ins Schottische und erhebt den Grundsatz des Johnson: "Where much is attempted, something is done" in den Superlativ. In ihr hat Burns die erhabenen Verse von dem „wahren Pathos des menschlichen Lebens" ausgesprochen. Sein alter Humor, von Herzen kommend und zu Herzen gehend, findet in der Epistel "*To John Maxwell*"[2]) Ausdruck; unter Thränen lächelt er in den Versen "*To Collector Mitchell*"[3]) und "*To Colonel de Peyster*"[4]). Schöner kann die Quintessenz eines gesunden Idealismus nicht gefasst werden als in die wehmütigen Verse:

"Dame Life, tho' fiction out may trick her,
And in paste gems and frippery deck her,
Oh! flickering, feeble and unsicker
I' ve found her still
Ay wavering, like the willow-wicker
'Tween good and ill".

Bis zur leichten Satire gesteigert ist der Humor in dem Gedicht: "*On Captain Grose's Peregrinations thro' Scotland*"[5]) und den "*Verses on Captain Grose*"[6]), die dem "Sir John Malcolm" nachgebildet sind. Abermals wettert er in der kräftigen Satire "*The Kirk's Alarm*"[7]) gegen die Orthodoxen und ergreift in drei Balladen "*On Mr. Heron's Election*"[8]) energisch für seinen Freund Partei, indem er all die Lauge, die er auszugiessen hat, über die Gegner schüttet. Die erste ist eine Variation des Liedes "For a' that", voll

1) Wall. III, p. 113.
2) Wall. III, p. 294.
3) Wall. IV, p. 249.
4) Wall. IV, p. 257.
5) Wall. III, p. 115.
6) Wall. III, p. 119.
7) Wall. III, p. 92.
8) Wall. IV, p. 196; p. 198; p. 203.

grimmigen Hasses gegen den Lord, der trotz Band und Stern ein "lousy loun" sein kann. Die zweite ist eine Nachahmung der alten Ballade "Blythsome Bridal", die Burns aus James Watson's Sammlung kannte. Dort wird ein Katalog der Hochzeitsgäste gegeben; hier werden in ähnlicher Weise die politischen Gegner aufgezählt. Die dritte Ballade lehnt sich an "The Life and Age of Man" an. In diese Reihe gehört ebenfalls die "*Address to the Toothache*" [1]), die dem Stoff wie dem Versmass nach ebenso gut der ersten Periode angehören könnte.

Zwei Gedichte verlangen eine etwas eingehendere Behandlung. Die "*Elegy on Captain Matthew Henderson*" [2]), darf wohl mit den Elegien der ersten Periode, wie z. B. "On a Scotch Bard" verglichen werden, aber sie erinnert auch an die Klage der Königin Maria. Trotz des gleichen Versmasses giebt sie sich aufdringlicher als jene, und es fehlt ihr deren schlichte Gefühlsinnigkeit. Die technische Geschicklichkeit tritt zu stark hervor, das eine Motiv wird zu sehr ausgebeutet: denn nicht nur alles, was da kreucht und fleugt, wird zur Trauer aufgefordert; sondern auch die Jahreszeiten, die pedantisch hergezählt werden, die Sonne und die Königin der Nacht sollen daran teilnehmen. Vermutlich ging Burns von einer Stanze in Fergusson's "Elegy on the Death of Scots Music" aus:

"Mourn ilka nymph and ilka swain,
Ilk sunny hill and dowie glen;
Let weeping streams and Naiads drain
Their fountain head;
Let echo swell the dolefu' strain
Since Music's dead."

Diese eine Strophe ist in zwölf ausgesponnen und zerzaust, mit bewundernswerter Geschicklichkeit, zum Schaden einer straffen Komposition. Die Kunst ist darin so breit geworden, dass das natürliche Empfinden darüber zu kurz

---

1) Wall. IV, p. 228.
2) Wall. III, p. 190.

gekommen ist. Das haben wir bei dem Burns der ersten Periode nicht gefunden.

Das zweite Gedicht ist "*Tam o' Shanter*"[1]), neben den "Jolly Beggars" Burns' höchste Ruhmesthat. Vieles weist diese komische Ballade der ersten Periode zu: der breite Humor, die Spukgeschichte, die viertaktigen Verse. Die Kneipscene zwischen Tam und Souter Johnny könnte in Poosie Nansie's Spelunke spielen. Der nächtliche Spuk ist mit einigen wohl gelungenen Strichen schon in der "Address to the Deil" gezeichnet:

"I've heard my rev'rend grannie say,
In lanely glens ye like to stray;
Or where auld ruin'd castles grey
Nod to the moon

— — —

Ae dreary, windy, winter night,
The stars shot down wi' sklentin light, — —
The cudgel in my nieve did shake,
Each bristl'd hair stood like a stake" u. s. w.

Aber der wilde Ritt ist erst auf die Bekanntschaft mit Cowper's "Diverting History of John Gilpin" zurückzuführen. Wann diese Burns zu Gesicht gekommen ist, ist schwer zu sagen, da er selbst nichts darüber geäussert hat; aber die Ähnlichkeit ist zu evident. Schon 1783 war "John Gilpin" als "chapbook" erschienen, 1785 dann der Ausgabe von "The Task" angehängt worden. Burns' Bekanntschaft damit rührt frühestens aus dem Jahre '88, wenn nicht erst '89[2]). Der erste Entwurf fällt in eine frühere Zeit, der auch die Modelle zu Tam und seinem Ehegesponst Kate entstammen[3]). Aber der verwegene Heimritt ist erst nach Cowper gebildet. Das charakteristische "Weel done" — der Höhepunkt der Handlung! — das das trunkene Bäuerlein der jungen Hexe zuschreit, ruft auch John Gilpin's Frau dem ehrbaren Herrn Gemahl

---

[1]) Wall. III, p. 212 f.
[2]) cf. Wall. III, p. 441 und IV, p. 69.
[3]) cf. Wall. I, p. 50.

zu, als sie ihn im Galopp vorbeisausen sieht. Und wie hier die Leute auf der Strasse stehen bleiben und dem Flüchtling ihr "Catch the thief" nachschicken, so lässt sich auch Burns dies wirksame Motiv, das Dickens in "Oliver Twist" zu einer grandiosen, realistischen Scene breitgeschlagen hat, zu einem Vergleiche nicht entgehen. Wieso Minto dazu kommt, Allan Ramsay's Erzählung von den drei Hüten ("The Three Bonnets") als Quelle für Tam o' Shanter anzuführen, ist schier unergründlich, da sich inhaltlich nicht der geringste Berührungspunkt findet. Sie erinnert uns an Boccaccio's berühmte Erzählung von den drei Ringen und an Swift's geniale "Tale of a Tub". Die Übereinstimmung im Versmass ist nicht so absonderlich, denn Ramsay hat dasselbe auch anderwärts benutzt. Es ist noch eine Reihe von Einzelheiten zu erwähnen: Gleich das Motto aus Gawin Douglas (1474?—1522), dem kleineren Zeitgenossen des grossen Dunbar, kann uns stutzig machen; woher hat es Burns? In Ramsay's "Evergreen" fehlen die Proben aus Douglas. Der erste Vers ist eine Reminiscenz aus Fergusson's "Eclogue to the Memory of Dr. William Wilkie", Strophe 4:

"Here chapmen billies leave their stand".

Aus desselben Dichters „Ode an die Biene" hat Burns ferner das Gleichnis geschöpft:

"Nor e'er shall herd, wi' ruthless spike,
Delve out the treasures frae your bike".

Der Vers: "nae cotillion brent new frae France" dürfte aus dem "Piper o' Dundie" herübergekommen sein [1]):

"He played a spring the laird to please,
A spring brent new frae yont the seas".

Der Schluss, der die Moral von der Geschichte enthält, findet sich nicht selten in humoristischen Liedern, z. B. in "Auld Wife beyont the Fire [2])":

[1]) cf. "Songs prior to Burns", p. 49.
[2]) Herd II, p. 16.

„Ye auld wives, notice weel this truth,
As soon as ye're past mark of mouth,
Ne'er do what's only fit for youth,
And leave aff thoughts of snishing".

Das Originale hierin ist so hervorragend, dass der Dichter mit Recht an Mrs. Dunlop schreiben konnte: "I look on 'Tam o' Shanter' to be my standard performance in the poetical line". Wenn nicht sein bedeutendstes Werk überhaupt, so bleibt es doch sicher das bedeutendste, das ihm nach Erscheinen der Kilmarnock Edition geglückt ist, ein wirklich grosser Wurf, der uns mit all den geringeren Produkten versöhnt. Wie haben die Lakisten die Art seiner Naturbeschreibung bewundert in den Versen:

"— like the snow falls in the river,
Ae moment white — then melts for ever"

Brandl hat gezeigt, wie sie geradezu ausschlaggebend für Wordsworth und Coleridge wurde. Wir können nur unser Bedauern darüber aussprechen, dass sich Burns nicht öfter auf diesem Gebiete bethätigt hat.

Aber während er hier die höchste Staffel der Vollendung erreichte, war ihm die tragische Ballade versagt. An Interesse für sie fehlte es dem Dichter keineswegs; er hat früh für die Ballade seine Bewunderung ausgesprochen: „Es giebt eine edle Erhabenheit, eine herzergreifende Zartheit in einigen dieser alten Fragmente, die sie als das Werk einer Meisterhand erscheinen lassen", trug er in sein Tagebuch im September 1783 (?) ein. Er sammelte sogar eifrig solche Balladen, wie wir aus einer Briefstelle vom August 1787 vermuten dürfen. Der Grund dafür, dass er nur zwei- bis dreimal schwächliche Nachahmungen versucht hat, ist in seinem Naturell zu finden.

1765 hatte Bischof Percy seine berühmten "Reliques of Ancient English Poetry" veröffentlicht und hierdurch zum Sturze der klassizistischen Literatur mit beigetragen. Die eigentliche Heimat der tragischen Ballade ist das schottische Borderland, ihr Höhepunkt fällt in das 16. Jahrhundert unter die Regierung Heinrich's VIII. In Shakspere's Zeit

begann sie zu sinken; Elisabeth hatte nur Sinn für klassische Dichtung, ein Edikt von ihr aus dem Jahre 1597 stellte die Balladensänger den Vagabunden gleich. Im 17. Jahrhundert überwucherte dann der Bänkelsang. Die Ballade ist eine breite, epische Erzählung einer meist heroischen Begebenheit in ruhigem, objektivem Stile. Das Geschehnis steht im Vordergrunde, die Gefühle der Personen kommen daneben kaum in Betracht. Das Ereignis gehört einer vergangenen Zeit an und entspricht daher nicht immer den Empfindungen der Gegenwart. Sie ist für naive Zuhörer berechnet und wendet sich an ihre romantischen Gefühle. Aber gerade diese Haupterfordernisse, die ein erfolgreicher Balladennachahmer besitzen musste, gingen Burns ab. Shenstone hat den Ton in "Jemmy Dawson", Goldsmith in "Edwin and Angelina" noch einigermassen getroffen. Doch der subjektiven Natur Burns' lag dieser Stil des Chronisten zu ferne. In der komischen Ballade "The Whistle"[1]) ist ihm auch die Selbstverleugnung nicht ganz gelungen. Da wo man den Sinn für die Vergangenheit verlangte, brachte er ein offenes Auge und ein warmes Herz für das Gegenwärtige mit. Statt epischer Ruhe drängte sich bei ihm lyrische Leidenschaftlichkeit vor, statt romantischer Träumerei hatte er den krassen Realismus der Beobachtung zu geben.

Ein charakteristisches Beispiel mag uns diese Züge veranschaulichen: "*Lord Gregory*"[2]), nach der dramatischen Ballade "The Bonny Lass of Lochroyan"[3]) gestaltet. Jamieson verzeichnet zwei Teile: "Fair Annie of Lochroyan" und "Fair Annie's Complaint"[4]). Die verlassene Geliebte kommt mit ihrem Kinde über's Meer, um ihren treulosen Buhlen zu suchen. Ausführlich wird die Seefahrt beschrieben. Nach einem Abenteuer unterwegs findet sie endlich den Turm seines Schlosses und klopft an die Pforte.

[1]) Wall. III, p. 106.
[2]) Wall. III, p. 393.
[3]) Herd I, p. 149.
[4]) Jamieson I, p. 45 f.

Mit verstellter Stimme antwortet die böse Mutter — eine Lieblingsfigur in Balladen — aus dem Innern und verlangt Beweise. Ahnungslos plaudert das Mädchen seinen Herzensroman aus, wird aber von der Alten schnöde abgewiesen. Indes erwacht der Sohn aus schweren Träumen, in denen er die ehemalige Geliebte geschaut hat. Als er vernimmt, dass sie wirklich an seine Thüre gepocht, verwünscht er die Mutter und lässt auf der Stelle das schnellste Ross satteln. Allein er kommt zu spät; die Geliebte ist an gebrochenem Herzen gestorben, und er kann nur noch ihre kalten Wangen küssen. Nach bewegtem Abschied von der Leiche giebt er sich selbst den Todesstoss. Die Ballade hat eine sehr dramatische Handlung, die Schlag auf Schlag vor sich geht. Sie setzt mit der Seefahrt ruhiger ein, drängt aber dann unaufhörlich dem Ende zu. Was hat Burns davon zurückbehalten? Die Personen sind auf zwei beschränkt, aus dem Gregor der Vorlage ist der Gregory geworden, das Mädchen von Lochroyan ist in "bonie Irwine side" angesiedelt. Die Handlung ist zu einer Scene condensiert, in die alle Leidenschaft hineingepresst ist. Alles epische Beiwerk ist verschwunden, also das, was das Wesen der Ballade ausmacht. Statt dessen nimmt das Mädchen unser Interesse vollständig in Anspruch; es wird unserm Herzen näher gebracht, die psychologische Seite wird vertieft. Absichtlich schweigt der Dichter von dem Kinde; aber sie erzählt, dass sie von Haus und Hof weggejagt sei, um uns so zum Mitleid zu rühren. Trotzdem sie so viel Unrecht von dem Verführer erleiden musste, bittet sie den Himmel um Schonung für ihn, während sie selbst vom Blitz erschlagen sein möchte. Das ist eine echt Burns'sche Zuthat, der einzige originale Zug darin. Auf diese Weise ist die Ballade zu einem Liede zusammengeschrumpft.

Eine ähnliche Situation treffen wir auch zu Beginn der Ballade: "*Open the door to me*"[1]). Der Anfang ent-

---

[1]) Wall. III, p. 400.

spricht genau den Eingangszeilen von "Fair Annie's Complaint": "Oh open the door . . ., Oh open the door to me", tönt der Aufschrei der verlassenen Frauenseele, die Einlass begehrt, weil sie draussen so friert. Der Schluss weicht erheblich ab, aber er ist in echtem Balladenstil gehalten. Fügen wir noch "*Lady Mary Ann*"[1]) bei, nach der alten Ballade "Craigstone's Growing" geformt, so wäre diese Seite erschöpft. Wir haben gesehen, warum die tragische Ballade ein so schwaches Echo bei Burns fand. Er brauchte ein Feld, wo er seine ganze Leidenschaftlichkeit austoben lassen konnte, wo er sich keinerlei Fesseln aufzuerlegen hatte, wo seine reiche Individualität in den buntesten Farben schillern durfte: das war das Lied.

Mit der Geschichte des Liedes in Schottland wird der Name Burns ewig verquickt sein, in der Geschichte des Liedes überhaupt wird sein Name stets einen ersten Platz einnehmen. Ungefähr drei Generationen vor ihm begann diese Bewegung zu fluktuieren; es war eine Blütezeit, wie sie das Drama in den Tagen der Königin Elisabeth erlebt hatte. Eine Reihe kleinerer Geister war vorausgegangen, bis dann das Genie kam, das alle die Talente überstrahlte. Wie jene Epoche Shakspere, hat diese Burns hervorgebracht.

Wenn man die grosse Zahl der Lieder mustert — es sind im ganzen über 300 —, die Burns in verhältnismässig kurzer Zeit gedichtet hat, so wird man sofort inne werden, dass sein Repertoire recht beschränkt ist. An erster Stelle stehen naturgemäss die Liebeslieder; wie wäre dies auch anders möglich bei einem Dichter, auf dessen Panier die Worte: "Omnia vincit amor" standen? Dagegen treten die Freundschafts-, Trink- und politischen Lieder sehr zurück. Der Vorwurf der Einseitigkeit, der oft gegen ihn erhoben worden ist, kann ihm trotzdem erspart bleiben; denn, wenn Burns auch der Lyrik keine neuen Gebiete erschlossen hat, so war er doch in seinem engen Kreise unerschöpflich, und er wusste überall dem alten Gewebe neue Fäden einzufügen.

[1]) Wall. IV, p. 349.

Damit im Zusammenhang steht ein anderer Makel, den man ihm früh angehängt hat. Bereits Carlyle, der eine barsche Kritik an seinem Landsmanne übte, hat die Entwicklung bei ihm vermisst; so wie er anfing, habe er geendet. In diesem Vorwurf steckt ein Körnchen Wahrheit. Der Siebenundzwanzigjährige ist nicht viel anders geworden. Aber man darf diesen Umstand nicht zu hoch anschlagen, wiewohl er als Trumpf gegen ihn ausgespielt worden ist. Denn was heisst bei dem Lyriker Entwicklung? Hat Uhland eine Entwicklung durchgemacht, Rückert, Thomas Moore? Und wenn sich wirklich in gewissen Perioden das Talent dieser Lyriker κατ' ἐξοχήν in anderer Form äussert, so kann dies nicht mit einer Entwicklung verglichen werden, wie sie bedeutende Dramatiker nehmen. Bei Schiller kann man sie fein säuberlich aufzeichnen, Grillparzer ist für ein solches Verfahren geeignet, selbst Shakspere lässt sich in das Prokrustesbett der Periodisierung einzwängen. Aber der Lyriker tritt fertig auf den Plan. Was er zu geben hat, kann wohl proteusartige Verwandlungen durchmachen, aber die Urform streift er nie ab. Welche Fülle mannichfaltiger Töne findet sich in Burns' Liebesliedern! Was liegt nicht alles zwischen jenen ersten gereimten Zeilen, die ein bisschen tölpelhaft-gutmütig dem Schätzchen Schmeicheleien darbringen und dem entsagungsvollen, keuschen, duftigen Gedicht an Jessy! Wer eine Sphäre hat, in der er unbedingt Meister ist, soll sich der auf Gebiete wagen, wo er nur Stümperhaftes zu Wege brächte? Das ist wahrlich kein literarischer Schiffbruch, wenn Burns im richtigen Bewusstsein seiner Kraft in dem heimischen Fahrwasser blieb. Deshalb braucht man ihn auch nicht in Schutz zu nehmen, weil er es nie mit dem Epos versuchte und über eine schwache Skizze im Drama nicht hinauskam. Sein Ehrgeiz hatte ihm einmal während des Edinburger Aufenthalts einen Streich gespielt, ein Glück, dass er jetzt vor weiteren Verirrungen bewahrt blieb.

Goethe hat in seinen „Sprüchen in Prosa“ bemerkt,

dass der eigentlichste Wert der sogenannten Volkslieder der ist, dass ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind. Was bei den Sängern aller Zeiten und aller Völker wiederkehrt, das ist aus unmittelbarem Anschauen geschöpft, aus der Beobachtung der Natur und ihrer Kräfte, aus dem Leben und Weben des Menschen in ihr. Deshalb sind Quellenstudien zu Volksliedern eine hinfällige Sache, denn das, was im weitesten Sinne Allgemeingut ist, darf nicht als Eigentum eines einzelnen angesprochen werden; hier gilt es nur darzuthun, wie die einzelnen Motive gewandert sind, über räumliche und zeitliche Schranken hinweg, wie plötzlich ein Motiv der finnischen Volkspoesie z. B. wieder in der französischen auftauchen kann und auf wie verschlungenen Wegen es dahin gelangt sein mag.

Es handelt sich also nicht darum, den simplen Motiven der Volkslyrik nachzuspüren, sondern zu zeigen, ob Burns der Aufgabe, die Volkslieder seiner Heimat neu zu bearbeiten, gewachsen war. Allan Ramsay war ihm hierin vorausgegangen, sicher mit bestem Wollen, aber doch nur mit geringem Können. Seine Prüderie liess ihn oft fehlen; wo er etwas Priapisches witterte, verhalf er der Keuschheit zu ihrem Recht. Der derbe Humor, der einen eigenartigen Reiz der schottischen Volkslieder bildet, wurde übertüncht, unter seinen Händen bekam die Volkslyrik einen nüchternen Anstrich; sie wurde für den Theetisch — daher der Name seiner Sammlung — zurechtgemacht. Burns hat von einem Liede, das Ramsay auf diese Weise verballhornte, einen treffenden Ausdruck gebraucht, den man auf dessen Thätigkeit als Redaktor im allgemeinen übertragen kann: "He made it (the song) more chaste and more dull" [1]). So gross auch Ramsay's Verdienste um die Sammlung der Volkslieder sein mögen, im einzelnen hat er nur Mittelmässiges geleistet.

Kein anderer war wie Burns begabt, an diese Aufgabe heranzutreten. Von Jugend auf verfügte er über

---

[1]) cf. Wall. IV, p. 35.

eine reiche Kenntnis der Volkslyrik, seit seiner Kindheit schlug sie täglich an sein Ohr. So einfach auch ihre Technik ist, sie will immerhin gelernt sein; und Burns hat sie, so viel gerade seine ersten Versuche in dieser Beziehung zu wünschen übrig liessen, später mit der Feinfühligkeit eines Künstlers gehandhabt. Ein wie feines Verständnis er im einzelnen bekundete, kann uns sein Briefwechsel mit George Thomson zeigen. Es ist geradezu erstaunlich, welchen kritischen Scharfsinn er aufbot, wie er für die feinste Schattierung des Ausdrucks ein Gefühl hatte, wie er das Wertvolle von der Spreu zu scheiden wusste, aus manchem Lied nur eine köstliche Zeile herüberrettete, in anderen wieder das Obscöne ausmerzte, dort den Refrain eines alten Liedes beibehielt und einen neuen Text unterlegte, hier für eine alte Weise neue Worte dichtete. Mit wie grossen Schwierigkeiten dies oft verknüpft war, hat er in einem Briefe an Thomson bekannt: "There is a peculiar rhythmus in many of our airs, a necessity of adapting syllables to the emphasis, or what I would call the feature-notes, of the tune that cramps the poet and lays him under almost insuperable difficulties“ (8. Nov. 1792 [1]). Oder man lese die Briefe vom 7. April 1793 und 19. Oktober 1794, wenn man glänzende Beispiele für seine kritische Begabung haben will. Aus ihnen allen spricht eine Künstlernatur ersten Ranges, die das fade Gerede vom Naturdichter über den Haufen wirft. Man geht nicht zu weit, wenn man seine Thätigkeit der eines Arnim und Brentano gleich stellt. Walter Scott hat ihr einige treffliche Worte gewidmet: „Er sammelte mit Begeisterung die alten Lieder und berührte alle, die durch seine Hände gingen, mit dem Zauber, der, ohne den Sinn zu verändern, den ursprünglichen Geist wieder herstellte oder ihnen mehr verlieh, als sie besessen hatten. Er verschärfte in ihnen den Sarkasmus, vertiefte die Leidenschaft, erhöhte den Humor und milderte ihre allzugrosse Derbheit. Er fand

[1]) Wall. III, p. 357.

sie wie einen Fruchtbaum im Winter, nicht tot, aber ohne Knospen, und er verliess ihn nicht eher, als bis er mit Blüten und Schönheit bedeckt war“.

Für die meisten Neubearbeitungen, die Burns auf diese Weise vorgenommen hat, können wir seine Vorlage namhaft machen. In Ramsay's "Teatable Miscellany“, in Watson's "Collection“, in Herd's Sammlung, in Chambers' "Songs prior to Burns“ und in den zahlreichen sonstigen Liedersammlungen sind sie verzeichnet, hie und da auch eines bei Robert Bell. Den Höhepunkt der Forschung haben nach dieser Richtung hin Henley und Henderson in ihrer neuen Ausgabe von Robert Burns' Poesie erreicht; das reiche Material, das ihnen zu Gebote stand, haben sie erschöpft. Keiner vor ihnen war mit so umfassender Kenntnis ausgerüstet, alle Nachfolger auf diesem Gebiete sind auf diese beiden Forscher angewiesen. Vorderhand haben sie in dieser Hinsicht das letzte Wort gesprochen, und wir müssen ihnen für ihre exakte Forschung dankbar sein. Die Burnsliteratur, die immer bedenklicher anwächst und heute schon einem Labyrinth gleicht, aus dem man ohne Ariadnefaden den Ausgang nicht mehr findet, wird lange brauchen, bis sie hier etwas Neues leisten kann.

Nur ein paar Beispiele mögen des Dichters glänzende kritische Begabung illustrieren.

Für das entzückende *"O my Luve's like a red, red Rose“* [1]) ging Burns von einem alten Strassenlied aus, von dem Wallace die von Hogg mitgeteilte Version wiedergiebt. Die vier Strophen des Originals sind zu zwei condensiert, deren erste hinzugedichtet ist. Den Übergang zur zweiten bildet eine Concatenatio, d. h. die Schlusszeile der vorhergehenden Strophe leitet zur folgenden über. Allerdings ist dies Kunstmittel, von dem Burns sonst nicht allzu oft Gebrauch macht, auch in der Vorlage angewandt. Die hyperbolische Liebesbeteuerung findet sich hier ebenfalls. Doch statt der nicht ganz glücklichen Wendung: "Till the

---

[1]) Wall. IV, p. 90.

stars fall from the sky" (ob es in Schottland keine Sternschnuppen giebt?) hat Burns: "Till a' the seas gang dry" eingesetzt. So hiess es auch in Ramsay's "The last time I came o'er the Moor"[1]): "Sooner the seas shall cease to flow" etc. Die zweite Hyperbel: "And the rocks melt wi' the sun" ist wörtlich entlehnt. Die nicht recht verständliche, nur als Füllsel dienende Zeile: "Till all these things are done" hat er durch die Verbesserung: "While the sands o' life shall run" ersetzt. Sein Schluss hat die Anfangsstrophe des Originals mit unwesentlichen Veränderungen übernommen, aber es ist eine wirksame Steigerung erzielt worden.

"It was the charming month of May"[2]) ist ebenfalls nur die Verbesserung eines alten Liedes, das Burns aus Ramsay's "Teatable Miscellany"[3]) ausgrub. Als er es Thomson schickte, schrieb er dazu: „Sie mögen davon gering denken; aber sehen Sie sich das bombastische Original an, und Sie werden überrascht sein, dass ich so viel daraus gemacht habe"[4]). Die erste Strophe hat nur die Veränderung erfahren, dass aus der "sweet Chloe, chaste and fair" "The youthful, charming Chloe" wurde. „Süss, keusch und schön" ist in der That eine fade Zusammenstellung; und die letzte Zeile: "To breathe a purer air" wurde durch das refrainartige "The youthful, charming Chloe" ersetzt. Der Chor ist erst von Burns hinzugedichtet, wodurch die Sangbarkeit erhöht wird. Die zweite Strophe der Vorlage, in der die Natur in Chloe „die Königin der Schönheit" ehrt, ist weggefallen, ebenso Strophe 4 und 5, wo die Herden, Wälder, Wiesen, der Fluss, die "finned squadrons", ja selbst die Insekten ihr huldigen. Burns hat nicht Unrecht, wenn er das als Bombast bezeichnet. Aus dem ganzen Katalog hat er nur das gefiederte Volk

---

1) T. T. M. I, p. 40.
2) Wall. IV, p. 163.
3) vol. I, p. 124.
4) Nov. 1794, bei Wall. IV, p. 164.

— nebenbei bemerkt, ein Lieblingsausdruck Thomson's, des Dichters der „Jahreszeiten" — beibehalten, denn sie können doch wirklich nur der Schönen ihren Gruss entbieten; selbst die brüllenden oder blökenden Herden sind nicht sehr poetisch. Die erste Hälfte der 6. Strophe hat ihm als Schluss gedient:

"Kind Phoebus now began to rise
And paint with red the eastern skies,
Struck with the glory of her eyes,
He shrinks behind a cloud".

Dass für den gütigen Phoebus die Sonne steht, ist auf alle Fälle eine Verbesserung, auch das "gay" ist bezeichnender als das einfache „rot", so wie "out-rivall'd" prägnanter ist als "struck", dafür allerdings nicht volkstümlich. Alles in allem muss man dem „wunderschönen Monat Mai" des Burns entschieden den Vorzug geben.

Unstreitig ist Burns da am glücklichsten, wo er möglichst engen Anschluss an die Volkspoesie bewahrt, wie z. B. in "Tibbie Dunbar"; sicher sind seine schottischen Lieder den englischen überlegen, weswegen er mit Recht bemerkt, dass er sich in schottischen Versen am meisten zu Hause fühle [1]). Da wo er in der Art des Ramsay und Consorten schreibt, verfällt er nicht selten in deren leidige Manier, klassische Namen anzubringen, einen Fehler, den er selbst früher gerügt hatte. Da figurieren Phillis und Chloris als Heldinnen, obwohl er es für eine grosse Inkongruenz hält, "to have a Greek appellation to a Scotch pastoral ballad" [2]); das Tagesgestirn wird Phoebus genannt, der Mond heisst sentimentalisch Cynthia, und Boreas heult durch die Lüfte. Diese Neigung tritt in den Liedern, die während seiner drei letzten Lebensjahre entstanden, etwas stärker hervor. Vermieden hat er diesen Fehler z. B. in der Bearbeitung von "*Blooming Nelly*" [3]), dessen Prototyp sich in Ramsay's

---

1) cf. Wall. IV, p. 24.
2) Wall. IV, p. 261.
3) Wall. III, p. 159.

"Teatable Miscellany"[1]) findet. Für die Celia hat Burns die schottische Nelly und für Damon den schottischen Willie eingesetzt; doch auch hier begegnet wieder der Zephyr. Burns hat andere beachtenswerte Änderungen vorgenommen: der Damon des Originals ist kecker, aber die erschreckte Jungfrau eilt von dannen, er bleibt verdutzt stehen und macht sich über sein Betragen Gewissensbisse. Der anständigere Willie dagegen setzt dem Mädchen nach, überholt es im Walde, und als sie sieht, dass er es mit seiner Neigung ernst meint, verzeiht sie ihm; so schliesst das kleine Abenteuer zu beiderseitiger Freude. Das Lied ist nicht nur im Ausdruck conciser geworden, sondern in eine höhere Sphäre erhoben.

Gerade in diesem Punkte zeichnet sich manche Neubearbeitung von Burns aus. Wenn er einen Text reinigte und das Lascive beseitigte, so verfiel er doch nicht in den entgegengesetzten Fehler, trocken und nüchtern zu werden. So hat er aus dem berühmten "*Auld lang syne*"[2]), das an Popularität seines Gleichen sucht, ein Trinklied gemacht; die Freude an der Geselligkeit, die erst durch die Kanne ihre wahre Würze erhält, findet bei ihm glücklichsten Ausdruck. Ursprünglich ein klagevolles Liebeslied, dessen erste Version dem Ende des 17. Jahrhunderts zugeschrieben wird, war es bei Ramsay zu dem Lockgesang einer Sirene geworden, die ihren Varo in ihre Netze zieht, worauf der Priester seinen Segen erteilt.

Die Mehrzahl der Lieder, die so aufgefrischt wurden, steht nur in loser Beziehung zu dem Leben des Dichters. Sie sind nicht wie seine besten Schöpfungen Gelegenheitsgedichte in jenem höheren Goetheschen Sinne. Aber im allgemeinen gilt doch, wenn man ihnen vollauf gerecht werden will, Carlyle's beherzigenswerter Ausspruch: "His Poems are but little rhymed fragments scattered here and there in the grand unrhymed Romance of his earthly existence; and it

---

[1]) vol. II, p. 102.
[2]) Wall. II, p. 392.

is only when intercalated in this at their proper places, that they attain their full measure of significance".

Seine Wirksamkeit als Neubearbeiter hat uns so prachtvolle Spenden geschenkt wie das ganz volkstümliche *"My Heart's in the Highlands"* [1]), das ebenso als Burns' Eigentum gilt wie das „Heideröslein" als Goethe's. Aber Burns war so von Grund auf als Lyriker originell, dass er keinerlei literarischen Anhalt brauchte, dass ihm nicht wie blossen Formkünstlern ein stimmungsvoller Refrain weiterzuhelfen brauchte. Und doch schwingt er sich gerade in seinen ergreifendsten Liedern von einer fremden Unterlage aus zu seiner ganzen Höhe empor, nicht in der Weise, dass sie ihn zu subtilen Formexercitien anregt, sondern er, der durch eigene Eindrücke angeregt ist, empfängt durch diese Berührung neue Kraft. Dies soll noch an einigen seiner bekanntesten Gedichte verfolgt werden.

Das leidenschaftliche *"Ae fond Kiss, and then we sever"* [2]) wurzelt in folgenden Zeilen des „Abschiedskusses" von Robert Dodsley (cf. Henley III, p. 379):

> "One fond kiss before we part,
> Drop a Tear and bid adieu;
> Tho' we sever, my fond Heart
> Till we meet shall pant for you".

Walter Scott meinte, in der einen Strophe "Had we never lov'd sae kindly" liege die Quintessenz von tausend Romanen. Auch Matthew Arnold ist für die tiefe Melancholie dieser Strophe begeistert, während er das Übrige für Wortschwall erklärt. Aber Byron konnte nicht genug daran die vollendete Hingabe des Gefühls, die energische Rhetorik und die Schlichtheit der Wortwahl bewundern. Er hat dies Gedicht in den "Hours of Idleness" nachgeahmt und ihm das Motto für seine „Braut von Abydos" entnommen. Dadurch irre geleitet, schrieb A. W. Schlegel die Verse, die ihm als Folie für ein gefeiltes Reimspiel dienten, Lord Byron zu.

---

1) Wall. III, p. 160.
2) Wall. III, p. 303.

Auch die beiden innigsten, dem Andenken der "Highland Mary" gewidmeten Gedichte von Burns lassen im einzelnen manche Entlehnung erkennen, obwohl schon Thomson ganz richtig bemerkte, der Dichter scheine immer begeistert, wenn er von ihr schreibe. *"Highland Mary"* [1] kommt einem reinen Englisch bereits sehr nahe, *"To Mary in Heaven"* [2] ist ganz darin verfasst. Gleich der Anfang der Hochlandsmaria weist wieder auf Goldsmith. Der Dichter wünscht, dass da, wo sein Mädchen lebt, der Sommer zuerst seinen Einzug halte, und dass er da am längsten weile:

"There Simmer first unfauld her robes,
And there the langest tarry".

So sang auch der Ire von seinem Heimatdörfchen, „dem lieblichsten der Ebene":

"Where smiling spring its earliest visit paid,
And parting summer's lingering blooms delay'd" [3].

Dagegen möchte ich den Beginn des Gedichtes "To Mary in Heaven" nicht mit Ossian's "Songs of Selma" in Verbindung bringen. Diese heben mit einer Apostrophe an den Abendstern an: "Star of descending night! fair is thy light in the west!". Burns dagegen grüsst den lässigen Morgenstern: "Thou ling'ring star, with less'ning ray", den er den Thürsteher des hereinbrechenden Tages nennt. Er hat in einem Briefe nachdrücklich auf diese Metapher aufmerksam gemacht. Bei der Recension eines Gedichtes, wo er zur Abwechselung einmal ein wenig den blutigen Anatomen spielt, "worse than ten Monroes" [4], hebt er hervor: "The idea, from verse 81st to the 85th, that the 'blest decree' is like the beams of morning ushering in the glorious day of liberty, ought not to pass unnoticed or unapplauded". [5])

---

1) Wall. III, p. 358.
2) Wall. III, p. 110.
3) "Deserted Village", v. 3 4.
4) aus der dritten Epistel an Robert Graham; Wall. III, p. 268.
5) Brief an Miss Williams vom August 1789; Wall. III, p. 86 f.

Erst dann wird Mary selbst angeredet als "dear departed shade", genau so wie Collins in seiner "Ode auf Thomson" dessen Schatten heraufbeschworen hatte, womit nicht gesagt sein soll, dass ein intimerer Zusammenhang zwischen beiden Stellen obwaltet. Eher scheint ein solcher zwischen den folgenden zu bestehen: Die Erinnerung wacht über den Eindrücken der Vergangenheit mit gieriger Sorge wie der Geizhals über dem Geldhaufen — eine ähnliche Metapher war in "Mary Morison"[1]) begegnet — und vertieft sie immer mehr:

> "Still o'er these scenes my mem'ry wakes
> And fondly broods with miser-care;
> Time but th' impression stronger makes".

So heisst es auch bei Goldsmith, wenn er nach jahrelanger Abwesenheit wieder die Trümmerhaufen des „Verlassenen Dorfes" gewahrt und den Ort betritt, wo einst seine Hütte stand und der Hagedorn blühte:

> "Remembrance wakes with all her busy train,
> Swells at my breast, and turns the past to pain"[2]).

Gemeinsam ist ferner beiden Gedichten die Scenerie; sie ist wie fast immer bei Burns aus seiner Stimmung hervorgezaubert, nicht ein getreues Abbild der Natur wie z. B. bei Wordsworth, sondern aus dem augenblicklichen Gemütszustand herausgewachsen, von innen nach aussen projiziert. Die Abschiedsscene der Liebenden ist zwar an den Ayr verlegt, aber die Landschaft ist typisch gezeichnet, und zwar, wie Robertson gezeigt hat, mit Anlehnung an Blair, dessen schwermütiges Epos "The Grave" Burns aufrichtig bewunderte. Die Farben sind alle überaus gesättigt, über dem Ganzen lagert es wie Liebesschwüle:

> "   Oh! when my friend and I
> In some thick wood have wander'd heedless on,
> Hid from the vulgar eye; and sat us down
> Upon the sloping cowslip-cover'd bank,

---

[1]) cf. p. 33.

[2]) "Deserted Village", v. 81.

Where the pure limpid stream has slid along
In grateful errors thro' the under-wood
Sweet murmuring: Methought! the shrill-tongu'd thrush
Mended his song of love; the sooty black-bird
Mellow'd his pipe, and soften'd ev'ry note:
The eglantine smell'd sweeter, and the rose
Assum'd a dye more deep; whil'st ev'ry flower
Vy'd with its fellow-plant in luxury
Of dress".

Die Darstellung bringt den Eindruck hervor, als ob die Pflanzen- und die Vogelwelt sich dem Menschen beugten und ihm zu Liebe, zur Erhöhung seines Glücks, alle Reize aufböten. So auch bei Burns, wo gleichfalls die Scenerie an den rieselnden Fluss verlegt ist:

"Ayr, [gurgling, kiss'd his pebbled shore,]
O'erhung with wild-woods, thickening green;
The fragrant birch and hawthorn hoar
Twin'd amorous round the raptur'd scene;
The flowers sprang wanton to be prest,
The birds sang love on every spray".
(Mary in Heaven, Str. 3).

"How sweetly bloom'd the gay, green birk,
How rich the hawthorn's blossom,
As underneath their fragrant shade
I clasp'd her to my bosom!"
(Highland Mary, Str. 2).

Zu schnell rinnt den Glücklichen die Stunde dahin:

" Oh! then the longest summer's day
Seem'd too too much in haste: still the full heart
Had not imparted half".
(Blair.)

Und ebenso bei Burns:

"— Too, too soon the glowing west
Proclaim'd the speed of wingèd day".
(Mary in Heaven, Str. 3.)

"The golden hours on angel wings
Flew o'er me and my Dearie".
(Highland Mary, Str. 2.)

Aber in den Freudenbecher mischt sich der Wermutstropfen. Nur die Erinnerung kann den Liebestraum mit so glühenden

Farben ausmalen; die grelle Wirklichkeit hat ihr Opfer verlangt, das kalte Grab deckt nun ein Herz, das einst so warm geschlagen hat:

"Dull grave! thou spoil'st the dance of youthful blood,
Strik'st out the dimple from the cheek of mirth,
And ev'ry smirking feature from the face ....
Ah! sullen now
And dumb, as the green turf that covers them!"
(Blair.)

Zärtlicher und doch ergreifender tönt Burns' Sprache:

"But oh! fell Death's untimely frost,
That nipt my flower sae early!
Now green's the sod and cauld's the clay
That wraps my Highland Mary!
O pale, pale now those rosy lips
I aft hae kiss'd sae fondly."
(Highland Mary, Str. 3 u. 4.)

Bleibt nach so viel Angeeignetem überhaupt noch etwas Burns' Eigentum? Heisst das nicht sein Verdienst schmälern und die Bewunderung dämpfen, wenn man zeigt, dass er all das nicht erfunden, sondern nur reproduziert hat? So wenig es einem Shakspere schadet, wenn man immer wieder seinen Quellen nachgeht und beweist, dass er nicht für ein einziges Drama den Stoff erfunden hat. Deshalb bleibt Burns doch noch genug des Eigenen: Die Leidenschaft ist potenziert, die Temperatur der Liebe erhöht, der sprachliche Ausdruck trotz der Realistik im einzelnen von einer Fülle prächtiger Bilder, bei aller Concision von schmiegsamer Zärtlichkeit, bei aller Gefühlsinnigkeit nicht ins süsslich Weiche zerschmelzend, nirgends überladen und doch überall voll ausströmend. Wieviel Tropen fliessen in dem einen Bild: „Das Glühen im Westen kündet die Eile des beschwingten Tages“ zusammen. „Solche Verse“, schrieb schon der entzückte Thomson, „wären selbst für Apoll ein Hochgenuss.“

Wohl nirgends ist die Sprache des Dichters, die so oft weiche Liebestöne zu treffen weiss, markiger als in

der schottischen Nationalhymne: "*Scots, wha hae wi' Wallace bled*".[1]) Nur „das des Homer würdige Verspaar"

"A false usurper sinks in every foe,
And liberty returns with every blow"

ist annectiert; sonst ist sie völlig Burns' Eigentum. Von fortreissender Wirkung sind hier die gehäuften anaphorischen Formeln.

Damit concurrieren kann höchstens noch "*For a' that and a' that*"[2]), Burns' politisches Glaubensbekenntnis, das sich dank der trefflichen Freiligrath'schen Übersetzung auch bei uns eingebürgert hat. Der berühmte Chorus mit dem männlich-trotzigen "For a' that and a' that" war schon in des Barden Lied in den "Jolly Beggars" verwandt worden. Auch dem "honest man" hatte schon manches Lobwort gegolten; aber hier wird sein Enkomion angestimmt. Burns ist hierin nicht ohne Vorgänger gewesen. Der weltverachtende, gottergebene Young hatte bereits seiner Leier wuchtige Accorde zum Preise des "honest man" entlockt, und damit Hand in Hand geht bei ihm die Verachtung weltlicher Grösse:

"What is station high?", ruft er entrüstet aus.
"Monarchs and ministers are awful names. . . .
Our hearts ne'er bow but to superior worth . . .
Each Man makes his own stature, builds himself . . .
High worth is elevated place: 'Tis more —
Makes more than monarchs, makes an honest man;
Though no exchequer it commands, 'tis wealth;
And though it wears no ribband, 'tis renown"[3]). . . .

Das sind beachtenswerte Gedanken, die ungefähr ein halbes Jahrhundert vor Ausbruch der französischen Revolution dem Kopfe eines aufgeklärten Geistlichen entsprangen. Greifbarere Form nehmen sie an, als dies welterschütternde Ereignis, das die bestehenden Verhältnisse umwertete, wie eine Riesenexplosion losbrach. Der Massendoktrinär Thomas

[1]) Wall. IV, p. 37; p. 49.
[2]) Wall. IV, p. 186.
[3]) Sixth Night, v. 287 ff.

Paine hatte Mut genug besessen, in seiner den Bewohnern Amerikas gewidmeten Schrift über den "Common Sense" darzuthun, dass zwar die Natur einen Unterschied zwischen Mann und Frau, Gott einen solchen zwischen Gut und Schlecht gemacht habe, dass aber ein solcher zwischen König und Unterthan, zwischen Hoch und Niedrig einer sittlichen Weltordnung widerstrebe. „Ein ehrenwerter Mann ist der Gesellschaft und in den Augen Gottes mehr wert als alle die gekrönten Schufte, die je gelebt haben". Das klingt aufrührerisch genug! Und wie eine Brandfackel lodert es in seiner Antwort an Burke, der die französische Revolution angegriffen hatte, in den "Rights of Man", die bereits 1791 fünf Auflagen erlebt hatten. Burns war ein glühender Verehrer dieser mit eminenter Dialektik geschriebenen Pamphlete, die ihrem kühnen Verfasser das Schicksal der Lynchung und seinem begeisterten Bewunderer Burns Unannehmlichkeiten von seiten seiner Vorgesetzten eintrugen. Hier hat er die Ideen von Gleichheit und Brüderlichkeit eingesogen, die er in das Gold seiner Verse eingefasst hat. Einige wenige Sätze, die auch im Wortlaut der Burns'schen Poesie nahe kommen, seien aus den "Rights of Man" mitgeteilt: "Society must now take the substantial ground of character instead of the chimerical ground of titles ... The French constitution says, There shall be no titles; and of consequence, all that class of equivocal generation, which in some countries is called "aristocracy" and in others "nobility", is done away, and the peer is exalted into man ... Titles are but nicknames, and every nickname is a title ... It (sc. the love of titles) talks about its fine blue ribban like a girl, and shews its new garter like a child .... The artificial Noble shrinks into a dwarf before the Noble of Nature". Auch auf den "Plain-Dealer" des witzigen Wycherley (1640—1715) hat man aufmerksam gemacht; im ersten Akt findet sich da folgender Dialog:

Freeman (Manly's Lieutenant): You use a Lord with very little ceremony, it seems.

Manly: "A Lord! What, thou art one of those who esteem Men only by the marks and value Fortune has set upon 'em, and never consider intrinsick worth, but counterfeit Honour will not be current with me, I weigh the man, not his Title; 'tis not the king's stamp can make the metal better or heavier. Your lord is a leaden shilling, which you may bend every way, and which debases the stamp he bears."

Es lässt sich nicht beweisen, dass Burns gerade diesen Comödienschreiber gekannt hat; aber er hat sich seine Werke und die der anderen Lustspieldichter bestellt[1]). Auch war uns schon in dem ersten Commonplace Book ein Citat aus Vanbrugh (1666—1726) begegnet, so dass also doch die Vermutung an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Burns selbst hat bescheidenerweise gemeint, er habe nur zwei oder drei recht gute Prosagedanken in Reime eingekleidet. Aber selbst wenn man diese Prosagedanken herausschält, thut es seinen Versen keinen Abbruch, denn sie streuen auch Eigenes ein. Sie sind von fortreissendem Schwung, von einer fulminanten Rhetorik, trotzdem nur die einfachsten Worte benutzt sind, von überwältigendem Pathos und dabei sangbar. Darum konnten sie die Marseillaise der Freiheit, Gleichheit und Menschenliebe werden. Solche Triumphgesänge der geistigen Unabhängigkeit entstehen nur zu Zeiten, wo die Wogen des politischen Getriebes hoch gehen. Man konnte Burns als einem Beamten verbieten, des Aufwieglers Paine Werke in seinem Hause zu halten, aber man konnte es dem Dichter nicht wehren, dass er mit diesem Hohenliede tausend gedemütigte Seelen aus dem Staube erhob. Es war die grosse, unter dem Flammenzeichen der Revolution stehende Zeit, in der auch der Schiller'sche Freiheitsapostel vor Fürstenthronen von Menschenrechten schwärmte und für Gedankenfreiheit stritt. Und diese beiden, Schiller und Burns, in demselben Jahre geboren, haben nie von einander gehört. „Sie glänzten", schreibt Carlyle an Goethe, „als Sterne in entgegengesetzten

[1]) cf. Wall. III, p. 176.

Hemisphären, oder, wenn man will, eine trübe Erdatmosphäre fing ihr gegenseitiges Licht auf".

Hier ist aus dem Jakobiten Burns der Jakobiner geworden; darum öffnete er jedoch noch lange nicht einem schrankenlosen Kosmopolitismus Thür' und Thor. Im Grunde seines Herzens war er trotz alledem ein Patriot, nicht kriechend und reverenzend, sondern mit einem starren Schädel und einem steifen Rückgrat, aber immer national, wenn ihm auch die Menschenliebe über die Königstreue ging. Darin bewährte sich wieder einmal seine echte Demokratennatur:

> "Who will not sing 'God save the King'
> Shall hang as high's the steeple;
> But while we sing 'God save the King'
> We'll ne'er forget the People!",

singt der in das Freiwilligenkorps zu Dumfries eingetretene Dichter in dem heroischen Liede *"Does haughty Gaul invasion threat?"* [1]). Abstrakteren Ausdruck haben seine Freiheitsliebe und Philanthropie in dem Gedichte *"The Tree of Liberty"* [2]) gefunden. Hier berührt er sich wieder mit Cowper und ist der Vorläufer von Wordsworth und Coleridge.

So haben wir den Werdeprocess des Dichters von der Wiege bis zum Grabe, von "Handsome Nell" bis zu "Jessy" verfolgt. Überall haben wir versucht zu zeigen, dass sein Dichten nicht aus dem Rahmen der Entwicklung herausfällt, sondern von zeitgenössischen Strömungen getragen wird. In der schottischen Literatur ragt er wie eine Bergspitze über das Plateau hinaus; in der englischen ordnet er sich ganz in die Hügelkette ein. Aber selbst da, wo er traditionelle Stoffe bearbeitet, nehmen sie unter seinen Fingern eine eigenartige Form an; er drückt ihnen stets den Stempel seiner Idiosynkrasie auf. Das Adoptierte vermag er mit eigenem Ich zu imprägnieren, stets dem

---

1) Wall. IV, p. 207.
2) Wall. IV, p. 133 f.

Vorhandenen eigenes Gepräge zu leihen vermöge seiner glänzendsten Fähigkeit, der des originellen Ausdrucks. Wieviel dieser auch von fremden Einflüssen in sich aufsaugt, die apophtegmatische Künstelei des Rationalismus, die Gefühlsduselei der Sentimentalität, den leidenschaftlichen Stil der Volksballade und die ungekünstelte Schlichtheit des Volksliedes — in letzter Instanz bleibt ihm doch noch ein Eigenes, Originales.

Vielleicht ist dieses manchmal im Verlaufe der Darstellung zu kurz gekommen; nun, dieser Fehler ist bei Quellenstudien fast unvermeidlich. Denn da, wo man so peinliche „Motivenjägerei" treibt, liegt es auf der Hand, dass man über dem mühsam Gefundenen das Unergründliche vernachlässigt. Es ist leichter, das Entlehnte zu eliminieren als das Eigene in jedem Falle zu erspähen. Ein gewisses Etwas in jedem lyrischen Gedicht ist nicht durch den Verstand commensurabel, sondern spricht zu dem Gefühl. Aber erst wenn wir den Dichter in dieser Weise seziert und unter die Lupe genommen haben, vermögen wir ein rechtes Bild von seiner Originalität zu gewinnen.

Nachdem wir diesem Rückblick gerecht geworden sind, nachdem wir den Dichter in den Organismus seiner Zeit und ihrer Literatur eingefügt haben, so dass er nicht mehr abseits vom Wege dasteht, isoliert, ein Ding sui generis, können wir auch erst das Verhältnis seiner Nachfolger zu ihm ermessen, wie weit sie auf seinen Schultern stehen, was sie ihm zu verdanken haben. Burns ist in seiner Totalität mehr ein Fortsetzer als ein Neuerer, aber an ihn knüpfen zwei der originellsten englischen Dichter an. Von seinem hoch subjektiven Talente hat Lord Byron den Realismus der Leidenschaft erlernt. Burns hatte, eigentlich als erster, wieder den Bann gebrochen, der bleischwer auf der Dichtung seiner Tage lastete. Die Nebel der Individualitätslosigkeit mussten der Sonne seiner Persönlichkeit weichen. Er hat als erster wieder die Congruenz von Leidenschaft und Dichtung vertreten. Das Offenbaren

der persönlichen Gefühle wird dann ebenso für Byron Postulat. In dem Punkte gehört er mit zu den Vorläufern der Romantik, ist er durch seine Individualität der Hauptgegner der voraufgegangenen Epoche geworden. Aber seine Kunst der Naturbeschreibung fährt noch mit vollen Segeln im alten Wasser. Angellier hat ihr ein ausführliches Kapitel gewidmet und gezeigt, wie Burns meist der "Pathetic Fallacy" huldigt, wie Ruskin die Art, alles durch den Hohlspiegel momentaner Stimmung zu beschauen, nannte. In andere Bahnen lenkte hier sein grosser Zeitgenosse Cowper ein, der deshalb in dieser Hinsicht mehr als Lehrmeister der Seeschule anzusprechen ist. Doch wäre es Blindheit, Burns' Einfluss auf Wordsworth zu leugnen.

So haben alle Quellenstudien den vornehmlichsten Zweck, die Belanglosigkeit des Entlehnten gegenüber dem Originalen zu betonen. Sonst wird man mit Fug und Recht gegen spintisierende Philologen den Vorwurf erheben können, dass sie ewig an der Quelle sitzen und doch den Strom nicht rauschen hören. —

Bibliographie.

Angellier, Auguste: Robert Burns. (I: la vie; II: les œuvres.) (Paris, Hachette & Cie., 1893.)

Arnold, Matthew: Essays in Criticism. 2nd Series. p. 1—56. The Study of Poetry. (London, Macmillan, 1891.)

Barbault, Mrs. Anna Letitia: Poems. (1792, 1 vol., 8⁰.)

Bell, Robert: Early Ballads illustrative of History, Traditions & Customs; also Ballads & Songs of the Peasantry of England. (London, George Bell, 1889.)

Blair, Robert: The Grave, a Poem. (2nd ed., 1743.)

Brandl, Alois: Artikel über „Englische Volkspoesie“ in Paul's Grundriss II, 1. (p. 837—860.)

Carlyle, Thomas: Collected Works. Library Edition in 30 vols. Burns, p. 1—71: Edinb. Review 1828, No. 96. (London, Chapmann & Hall, 1869.)

Chambers, Robert: The Songs of Scotland prior to Burns. (W. & R. Chambers, Edinb. & London.)

Evergreen, The, s. Ramsay.

Fergusson, Robert: The Works of, ed., with life of the author and an Essay on his Genius and Writings by A. B. G. (= Grosart.) (London, Edinb. & Dublin, A. Fullarton, 1857.)

Fiedler, Eduard: Geschichte der volksthümlichen schottischen Liederdichtung. (Zerbst, 1846, 2 BB.)

Garrick, D., Poetical Works. (1785, 2 vols., 8⁰.)

Haliburton, Hugh (= Robertson, James Logie): In Scottish Fields. (London, William Paterson & Co., 1890, 8⁰, 249 p.)

id: Furth in Field. A Volume of Essays on the Life Language and Literature of Old Scotland. (London, T. Fisher Unwin, 1894, 8⁰.)

Henley, W. E. & Henderson, T. F.: The Centenary Burns. The Poetry of Robert Burns, ed. by (Edinb., T. C. & E. C. Jack; vol. I & II: 1896; vol. III & IV: 1897.)

Herd, David: Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads &c. Reprinted from the edition of 1776. (2 vols, Kerr & Richardson, Glasgow, 1869.)

Irving, David: The History of Scotish Poetry.
(Edinburgh, 1861, 8°.)

Jamieson, Robert: Popular Ballads and Songs.
(Edinburgh, 1806, 2 vols.)

Johnson, James: The Scots Musical Museum.
(Edinburgh, 1787—92, 4 Teile in 1 Band.)

Lark, The, containing a Collection of above four hundred & seventy celebrated English & Scotch Songs.
None of which are contain'd in the other Collections of the same Size, call'd, The Syren, and, The Nightingale. With a curious and copious Alphabetical Glossary, for Explaining the Scotch Words. 1740.
(London printed for John Osborn, at the Golden Ball, in Pater-Noster-Row.)

Mackenzie, Henry: The Man of Feeling. — The Man of the World.
(Ballantyne's Novelist's Library, vol. V.)

Minto, William: The Literature of the Georgian Era, ed. with a biographical introduction by William Knight.
(Edinb. & London, 1894, William Blackwood & Sons.)

Notes and Queries.

Paine, Thomas: Common Sense. — The Rights of Man. (5. ed.)
(London, 1791, 8°.)

Prescott, William H.: Critical and Historical Essays. Scottish Song, p. 392—412. (3rd ed., London, 1854.)

Ramsay, Allan: The Poems of. With Glossary, Life of the Author and Remarks on his poems.
(Paisley, Alex. Gardner, 1877, 2 vols.)

id: The Evergreen. A Collection of Scots Poems wrote by the Ingenious before 1600.
(Reprinted from the Original Ed., Glasgow, 1876, 2 vols.)

id: The Tea-Table Miscellany. A Collection of Choice Songs Scots and English.
(Reprinted from the 14th ed., Glasgow, Robert Forrester, 1876, 2 vols.)

Reid, J. B.: A complete Concordance to the Poems and Songs of Robert Burns, compiled and edited by
(Glasgow, Kerr & Richardson.)

Robertson, J. Logie, s. Haliburton, Hugh.

Ross, John D.: Burnsiana. A Collection of Literary Odds and Ends relating to Robert Burns.
(Paisley & London, vol. I: 1892, vol. II: 1893.)

Shenstone: The Works of the English Poets with Prefaces by Sam. Johnson. vol. 54. (London, 1779.)

Stephen, Leslie: Dictionary of National Biography VII, p. 426—438.

Tea-Table Miscellany, The, s. Ramsay, Allan.
Tytler, Sarah, & Watson, Jean L.: The Songstresses of Scotland. (Edinburgh, 1871, 2 vols.)
Walker, Hugh: Three Centuries of Scottish Literature. vol. I: The Reformation to the Union. vol. II: The Union to Scott. (Glasgow, 1893.)
Wallace, William: The Life and Works of Robert Burns, edited by Robert Chambers, revised by William Wallace. (Edinb. & London, W. & R. Chambers, 4 vols., 1896.)
Watson: Choice Collection of comic and serious Scots Poems. 3 parts in 1 vol. (Glasgow, reprinted for private circulation, 1869.)
Wycherley, William: The Plain-Dealer, a comedy. (1713, 8⁰.)

Druck von Carl Salewski in Berlin C.

